Über die Schillerfarben

(Changeants)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Günter Groschopf

Geislingen-Steige

1939

Druck von Dr. Karl Höhn, Ulm-Donau

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548311_0225

Über die Schillerfarben

(Changeants)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Günter Groschopf

Geislingen-Steige

1939

Druck von Dr. Karl Höhn, Ulm-Donau

Referent: Prof. Dr. Jantzen.

Tag der mündlichen Prüfung: 26. 10. 1939.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Meinen Eltern

Inhalt.

Vorbemerkung 7
Einleitung 9
I. Die Erscheinung des Changierens, Begriff, Entstehung, Vorkommen 11
II. Die Schillerstoffe 13
III. Die Geschichte der Schillerfarben 17
1. Die Vorgeschichte in Italien 17
2. Von Giotto zum Quattrocento 18
3. Die Niederlande im 15. Jahrhundert 20
4. Deutschland 21
a) Die Vorgeschichte der Schillerfarben in Deutschland, Leuchtfarben und Gelb-Rot-Farbklang . . 21
b) Das Aufkommen der Schillerfarben in Deutschland 1460—1490 23
c) Die Blüte der Schillerfarben in Schwaben . . 24
d) Bayern um 1500 33
e) Franken um 1500 35
f) Südwestdeutschland 36
g) Mitteldeutschland 39
h) Niederdeutschland 40
Übersicht 41
5. Zu den niederländischen Manieristen 42
6. Italien von der Renaissance zum Manierismus . . 43
Zusammenfassung 48
7. Die spätere Entwicklung 49
IV. Äußerungen der Kunsttheorie über die Schillerfarben . 51
V. Die Träger der Schillerfarben 63
VI. Die Bedeutung der Schillerfarben 70
VII. Zusammenfassung 74
Verzeichnis der bearbeiteten Museen, Galerien und Sammlungen 79
Anmerkungen 80
Schriftquellennachweis 86
Verzeichnis der genannten Künstler 88

Diese Arbeit entsprang einer Seminarübung von Herrn Prof. Jantzen; ihm habe ich auch vor allem für den regen Anteil zu danken, den er an ihrem Entstehen genommen hat. Weiterhin habe ich Herrn Dr. Müller vom Bayerischen Nationalmuseum, München, zu danken und Herrn Dr. Halm von der Alten Pinakothek in München. Für die technische und volkskundliche Seite der Untersuchung waren mir Besprechungen mit Herrn Hauptkonservator Dr. Gröber und Herrn Hauptkonservator Dr. Ritz vom Landesamt für Denkmalpflege in München wertvoll. Außerdem verdanke ich Auskünfte über die Schillerstoffe Herrn Prof. H. Brüggemann, München.

Auch allen anderen, die zur Durchführung dieser Arbeit beigetragen haben, sei noch einmal herzlich gedankt, nicht zuletzt den Deutschen Instituten in Florenz und Rom, deren Sommerkurs 1938 mir die Sammlung des italienischen Materials ermöglichte.

Zum Schluß habe ich noch einem Münchener Seidenhaus zu danken, das mir viele Stoffproben zu vergleichenden Studien zur Verfügung stellte.

Einleitung.

Die meisten Untersuchungen über die Geschichte der Farbe behandeln nur einen Ausschnitt aus diesem großen Gebiet. Einzelnen Farberscheinungen gegenüber tragen sie deshalb immer die Gefahr der Einseitigkeit in der Beurteilung in sich. So ist es zum Beispiel meist, wenn sie auf die Frage der changierenden Farben kommen. Darum sieht diese Arbeit ihre Aufgabe darin, die Bedeutung der changierenden Farben nicht im einzelnen Fall, im Werk des einzelnen Künstlers oder im einzelnen Kunstwerk zu untersuchen, sondern die Möglichkeiten der Anwendung, Bedeutung und Deutung der Schillerfarben im allgemeinen herauszuarbeiten.

Die geschichtliche Überschau über das Vorkommen der changierenden Farben zeigt, daß eine derartige Behandlung vorerst die einzig mögliche und sinnvolle ist; eine eingehende Geschichte der Schillerfarben käme nahezu einer Geschichte der Farbe an sich gleich. Eine Untersuchung über ein derartig weites Gebiet aber muß immer unvollständig bleiben. Eine genaue geschichtliche Übersicht wäre nur durch lückenlose Kenntnis des Denkmälerbestands möglich. Da sich aber gezeigt hat, daß für eine derartige Untersuchung einer Sondererscheinung nur die eigene Anschauung und nur in den seltensten Fällen schriftliche oder mündliche Angaben anderer verwendet werden können, wurde dieser Arbeit ein Verzeichnis der untersuchten Sammlungen beigegeben. Auf ihre ausgestellten Bestände beziehen sich die Angaben und Ergebnisse.

Die Datierungen wurden grundsätzlich so übernommen, wie sie von den Sammlungen selbst angegeben waren. Denn die Gefahr ist zu groß, daß man bei der Verfolgung einer Einzelerscheinung den Bestand in eine Entwicklungslinie einordnet, die sich durch seine Untersuchung erst herausstellen soll, daß man also nur das findet, was man finden will. Allerdings konnte in den meisten Fällen nicht festgestellt werden, inwieweit die Erscheinung des Changierens zur Datierung schon mit herangezogen worden war.

Der große Verlauf der Entwicklung und die Endergebnisse dürften sich aber auch durch noch ausgedehntere Materialsammlung nicht wesentlich verschieben, selbst wenn einzelne dem Verfasser unbekannte Werke einzelner Meister da oder dort die Daten etwas ändern können, mindestens sofern es sich um das Grundsätzliche und Allgemeingültige handelt und nicht um Einzelfälle, die im Blick auf die Gesamtentwicklung unwesentlich sind.

Die gebrauchten Farbbezeichnungen gehen nicht auf die Schatt
rung ein, sondern sind so einfach als möglich und schematisch gehalt
Es handelt sich doch meist um feststehende Farbpaare, die sich no
dem Zusammenhang richten, in dem sie stehen, im einzelnen Bild a
sich verändern können und doch innerhalb der Gesamtentwicklung
gleichen bleiben.

I.

Die Erscheinung des Changierens.

Begriff, Entstehung, Vorkommen.

Was sind Changeant-Farben? Der alte deutsche Ausdruck dafür heißt „Schillerfarben", der für changierende Stoffe „Schilcher", „Schieler", „Schillertaft", „Schillerseide". Was eine „Schillerfarbe" ist, ist dem Wortsinn nach heute nicht ganz eindeutig, sodaß der Begriff erst festgelegt werden muß, bevor wir ihn verwenden können.

Schillernde Farben in unserem Sinne nennt man Farben, die in ihrer Erscheinung nicht eindeutig zu bestimmen sind, sondern sich aus mindestens zwei verschiedenen Farbtönen zusammensetzen, von denen je nach dem Blickwinkel, unter dem die Schillerfarbe betrachtet wird, die eine oder die andere vortritt; im günstigsten Fall zeigt sich die Schillerfarbe als Mischfarbe aus diesen beiden Tönen.

In der Natur können sich solcher Schillerfarben hauptsächlich die Schmetterlinge, Enten und vor allem die Kolibris rühmen; auch gewisse Eidechsensorten zeigen Schillererscheinungen. Sie entstehen bei diesen Tieren dadurch, daß in ihrem Gefieder oder ihrem Panzer oder auf ihren Flügeln Federn oder Schuppen von zweierlei Farben übereinander liegen, sodaß je nach dem Blickwinkel die eine oder andere Farbe gesehen wird.

Das Schillern der Seifenblase, das Schillern eines Glases, das „in allen Farben schillern" aber ist von unserer Begriffsbestimmung der Schillerfarben zu trennen. Denn damit ist der Wechsel verschiedener Farben ohne bestimmte Gesetzmäßigkeit gemeint; ebenso ist es kein Schillern in unserem Sinn, wenn ein bunter Stoff durch einen Schleier durchscheint. Es handelt sich bei diesen Erscheinungen um physische Farben, nicht um chemische, den Begriffen der Goetheschen Farbenlehre nach. Ebenso läßt sich das „Leuchten" und das „Funkeln" von unserem Schillern trennen; bei dem Edelstein, der geradezu „Changeant" heißt, einem Labradorit zum Beispiel, kommt das Schillern durch die verschiedene Brechung des Lichts, nicht durch den Wechsel zweier Pigmentfarben [1]). Auch das Farbspiel des Chamäleons ist kein Schillern in unserem Sinne, obgleich es tatsächlich durch den Wechsel von Pigmentfarben entsteht: Ihm fehlt die Gleichzeitigkeit der echten Schillerfarbe, außerdem die Regelmäßigkeit; es entspricht dem Erröten und Erbleichen eines Menschen.

Wenn wir heute von Changeant sprechen, denken wir meist
changierende Seide. Sie entsteht dadurch, daß Kette und Schuß
Gewebes von verschiedener Farbe sind [2]). Nicht zu verwechseln ist
mit das Moirée, die gewässerte Seide, ein Seidenrips, bei dem
Muster durch Pressen in feuchtem Zustand entsteht [3]). Schillerseide si
man heute gelegentlich bei Abendkleidern oder Trachtenkostümen. Ol
sie zu beachten sieht man sie täglich als Futterstoffe, zum Beispiel
Gabardine-Mänteln; Gabardine-Stoffe selbst werden häufig leicht ch
gierend gewoben. Nur werden dabei die Farbtonunterschiede zwisch
Kett- und Schußfaden so gering gewählt, daß das Schillern nur dem v
bereiteten Augen bewußt wird.

Changierende Seiden können in Leinwand-(Taft-)bindung oder
Atlasbindung gewoben werden. Die leinwandbindigen Stoffe changie
auf beiden Seiten gleichmäßig, bei den atlasbindigen herrscht auf
einen Seite die eine Farbe vor, auf der anderen die andere. Neb
diesen in zwei Farben schillernden Seiden kennt die Weberei auch
changieren in mehreren Farben; sie nennt solche Stoffe „Chamälec
Auch Samte können changieren, schon im Grundgewebe, außerd
dadurch, daß Grundgewebe und Kammhaare verschiedenfarbig si
oder daß die einzelnen Kammhaarbüschel mehrfarbig sind.

Nachdem nun genau festgelegt ist, was hier unter „Schillern" v
standen werden soll, kann dieses Wort wieder das Fremdwort ersetz
Bei Stoffen ist der Begriff des Schillerns sowieso nahezu eindeutig; d
war er wohl ursprünglich auch gebräuchlicher als der aus dem Fran
sischen kommende „Changeant". Der Italiener nennt die Schillerfa
„colore cangeante", der Engländer „shot colour".

Der Maler kann mit seinen Farbstoffen ein derartiges Schill
nicht hervorbringen. Er müßte schon Schillerseide aufkleben, und etw
derartiges ginge uns hier sowieso nichts an. Hier soll untersucht werd
wie der Maler Schillerfarben darstellte, nicht erzeugte. Wenn wir a
in der Malerei von changierenden Tönen oder Schillerfarben reden,
meinen wir damit Farbtöne, die an den Stellen, die dem Auge oder d
Licht abgewandt sein sollen, nicht einfach verdunkelt werden, sond
mit einem deutlich anderen Farbton schattiert sind. Zum Beispiel müs
wir einen grünen Farbfleck, der mit rot schattiert ist, als Schillerfa
bezeichnen, und, wenn es sich um die Darstellung eines Gewan
handelt, als Schillerstoff. Ein Grün, das im Licht ins Gelbliche,
Schatten ins Bläuliche geht, können wir dagegen noch nicht unbedi
als Schillerfarbe ansprechen. Die Entscheidung kann nur aus dem e
zelnen Fall heraus getroffen werden.

II.

Die Schillerstoffe.

Wenn eine Schillerfarbe die Darstellung eines Schillerstoffes ist, so müssen wir annehmen, daß zuerst ein Schillerstoff vorhanden war, bevor er dargestellt werden konnte. Finden wir Schillerfarben in der Darstellung von Gewändern, bevor es Schillerstoffe gab, so müssen sie anderen Ursprungs sein. Wir müssen also zuerst eine kurze Geschichte der Schillerstoffe versuchen, bevor wir diese Frage lösen können.

Der Gedanke, bei einer Weberei Kett- und Schußfäden von verschiedener Farbe zu wählen, dürfte allerdings dem, der Freude an buntem Farbenspiel hatte, keine große Erfindungstat bedeutet haben. Die Griechen und Römer scheinen Schillerstoffe gekannt zu haben, den Namen nach zu schließen, die sie für bestimmte Gewebe hatten, nämlich „ἑσθῆς μεταυθοῦσα" und „vestes versicolores" [4]). Andere überlieferte lateinische Bezeichnungen für solche Stoffe scheinen neuere Übersetzungen zu sein, nämlich: „schillerfarber taffet, tela bombycina, versicolor, sericum rasum bicolor, schillerfarbicht zeug, polymita, contextum e liciis versicoloribus" [5]); außerdem schillerfarbig gleich lippidus, lippus und luscus [6]). Das mittelalterliche Latein kennt dafür die Ausdrücke „transformatus" und „mutatorius" [7]).

Die Herstellung von Schillerstoffen hängt eng mit der Seidenerzeugung zusammen, da sich mit keinem anderen Faden dieses Farbenspiel so vollkommen erzielen läßt. Da erst im 6. Jahrhundert Seidenraupen und Maulbeerbäume nach Europa gebracht wurden, zuerst nach Griechenland und den griechischen Inseln [8]), müssen vor dieser Zeit alle etwa im Abendlande bekannten Schillerstoffe vom Orient eingeführt worden sein.

Im 12. Jahrhundert kam die Kunst der Seide nach Unteritalien, und vielleicht haben wir schon aus dem späten 12. Jahrhundert die erste Nachricht über die Herstellung von Schillerstoffen. Hugo Falcandus erzählt in seiner Beschreibung Palermos von 1189 von Geweben, die dort mit ein- bis sechsfarbiger Kette hergestellt worden seien [9]). War nun der Schußfaden auch nur einfarbig, so müßten mindestens fünf Schillerstreifen entstehen, sofern der Faden fein genug war. Wahrscheinlich allerdings hat es sich um gestreifte oder gemusterte Stoffe gehandelt.

Bis zum 15. Jahrhundert hatte sich die Seidenweberei durch ganz Italien verbreitet, und im 15. Jahrhundert kam sie durch auswandernde Seidenweber nach Holland, Frankreich, der Schweiz, um sich dann vollends allgemein zu verbreiten.

Aus dem späten 13. Jahrhundert scheint sich ein Schillerstoff halten zu haben. In Brignolles wird eine Dalmatica aufbewahrt, deutlich erkennbar aus blau-rot schillerndem Tafft sein soll. Sie sei Dalmatica des Hl. Ludwigs von Toulouse, der von 1296—97 d Bischof war. Von dem Herausgeber dieser Nachricht wird die Zugeh rigkeit des Gewandes zur Zeit des Hl. Ludwigs als wahrscheinlich erkannt [10])

Mehrfarbig schillernde Stoffe dürften sonst für geistliche Gewänd nicht allzuhäufig gewesen sein, da deren Farben liturgisch bestim waren. Für solche Zwecke können sich Kett- und Schußfäden nur wen im Farbton unterschieden haben, so daß das Schillern nicht als Wechseln der Farbe, sondern nur eine Erhöhung durch lebhaftere Li ter und tiefere Schatten wirken konnte. Als Futterstoffe für geistlic Gewänder scheinen Schillerseiden aber gern benützt worden zu sein

Unsere erste eindeutige schriftliche Nachricht über Schilch stammt von 1311; im Besitze des Grafen von Flandern wird da „Samyt cangeant" wiederholt erwähnt [11]). Auch in den Inventar Karls V. von Frankreich (1337—80) kommt unser Stoff wiederholt v An mehreren Stellen wird seine orientalische Abkunft ausdrücklich h vorgehoben; ein schillernder Stoff mit goldenen Streifen wird insbes dere als „tatarisch" bezeichnet.

Auch in einem Stuttgarter Inventar ist schon 1380 ein Schilcher wähnt [12]). Oft läßt sich allerdings aus den Angaben der Inventare nicht Bestimmtheit schließen, ob ein Schillerstoff oder ein in zwei Farben musterter Stoff gemeint ist, zum Beispiel bei einer Kasel von „gr goldenem Stoffe, die 1401 im Inventar der Kathedrale von Cambrai v zeichnet steht [13]).

Dafür sind uns aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zw Preisangaben für Schilcher bekannt: „Ao 1478 gilt die Ellen Schilcher Orts aines Gulden" [14]), um 1498 zahlt man „4 fl um den halben Ar Schilcher" [15]). Hier ist der Schilcher ein gebräuchlicher vornehmer Mo stoff, während bis zum 12. Jahrhundert Seide an sich als Einfuhrw aus „Übersee" sehr kostspielig war, bei den Römern sogar so teuer Gold [16]).

In der folgenden Zeit muß Schilcher sogar etwas ganz Gewö liches geworden sein; wir müssen das aus dem Nürnberger Ratser „gegen Hoffart und Übermut" schließen, in dem es heißt: „Tobyn annder Seyden Gewanndt Unnder den Mennteln nit zu tragen, nur ze del, schylcher oder taffant, nicht über 5 Gulden rheinisch" [17]). Tob ist gewässerte Seide.

Häufig begegnen wir dann den Nachrichten über Schillerseide der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, und große Mo waren ganze Gewänder aus Schilcher endlich im 18. Jahrhundert. dieser Zeit dürfte auch das französische „Changeant" das deuts „Schilcher" verdrängt haben.

Diese Aufzählung früher Belege will nicht vollständig sein. können in anderen erhaltenen Inventaren sich noch mehr Erwähnung

unseres Stoffes finden; selbst wenn sie alle aufgezählt wären, entspräche das sich ergebende Bild nicht unbedingt den Tatsachen, sondern der Art der Erhaltung der Inventare. Für unseren Zweck aber genügt der Nachweis, daß Schillerseide mindestens seit 1311, wahrscheinlich aber schon früher bekannt und im Gebrauch war, und daß ungefähr seit 1480 Schilcher allgemein getragen wurde.

Welche Stellung nahm nun der Schilcher im Verhältnis zu den anderen kostbaren Stoffen ein? Lesen wir die Schilderungen prächtiger Gewänder in den Werken der höfischen Dichter, so hören wir hauptsächlich vom Glanz des Goldes und der edlen Steine, die den Stoff zieren, und vom Reichtum der Bilder, mit denen er gewirkt war. Die höchste Bewunderung galt also einmal den edlen Werkstoffen, aus denen die Gewebe hergestellt waren, zum anderen der kostbaren und kunstvollen Arbeit [18]).

Unter den Werkstoffen waren Seidenfäden ein selbstverständlicher Grundbestandteil, während Gold- und Silberfäden den eigentlichen Wert bestimmten. Bei den Mustern kam das höchste Lob der Bildweberei zu, den figürlichen Darstellungen; dann kamen pflanzliche Muster und geometrische Muster. Auch das Schillern wurde geschätzt. Man kannte beim Sticken einen Stich, der den Untergrund durchscheinen ließ, also ungefähr eine Schillererscheinung in unserem Sinne hervorbrachte. Den Schillerstoffen aber dürfte nur als Besatz und Futterstoffen eine gewisse Bedeutung zugekommen sein, eine Rolle, die sie heute noch spielen. Sonst dürfte verhältnismäßig wenig Platz für sie gewesen sein, da ihre unruhige Art die anderen Wirkungen gestört hätte. Die Rangordnungen der edlen Stoffe können wir also folgendermaßen aufstellen: Gold, Silber, Edelsteine, Pelzwerk, Samt, Seide, und: bildliche figürliche Szenen, menschliche Einzeldarstellungen, Tier- und Pflanzenmuster, Rankenwerk, geometrische Webmuster, Schilcher und einfarbige Stoffe.

Nachdem dem Schilcher nun sein Platz in der Rangordnung der Gewebe zugewiesen ist, müssen wir uns fragen, wie er „sinnlich-sittlich" beurteilt wurde. Schriftliche Zeugnisse dafür finden wir erst spät. 1647 schrieb Rompler den Vers: „der leib-fan, den die wölt, in ihrer hermacht führet, ist trefflich auff den schein, mit schillerfarb geziehret". In seinen „Geistlichen Reden" von 1766—68 braucht Sailer folgenden Vergleich: „Gleyssnerey ... ein Deckmantel von Schieltaffet, welcher seine Farbe nach dem einfallenden Licht ändert" [20]). In Ifflands 1795 erschienener Komödie „Dienstpflicht" (III, 182) findet sich endlich folgendes bezeichnende Zwiegespräch: „Die Welt und ich sind von einerlei Farbe, changeant!" — „Changeant! So? Nun spielt Ihr heut ins Dunkle oder ins Helle?" — „Aus dem Silbernen ins Goldene und umgekehrt" [21]).

Das Schillern ist also die Eigenschaft der eitlen, unbeständigen Welt, dem ernsten Menschen verächtlich. In ähnlicher Weise benützte auch Lessing den schillernden Stoff zum Vergleich: „Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden entsteht dann eine Contextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennt: ein Stoff, von

dem man nicht sagen kann, ob er blau oder grün, grün oder gelb i der beides ist, der von dieser Seite so, von der anderen anders ist; e Spielwerk der Mode, ein Gaukelpuß für Kinder" [22]).

Galt nun diese Auffassung, die wir im 17. und 18. Jahrhund nachweisen konnten, auch für das 16. und die früheren Jahrhundert Schriftliche Belege geben uns hier keine Auskunft. Überlegen wir ab daß eine der ritterlichen Haupttugenden die Stäte war, so können w kaum glauben, daß ein Schillerstoff damals anders gewirkt hat. Alle dings hatte er damals die Seltenheit und stets die Besonderheit u Fremdartigkeit für sich: Wie seine Unbeständigkeit ihn verächtli machte, so lockte sein geheimnisvolles Farbenspiel und rechtfertig ihn gewissermaßen als Ausländer. Wie seine Webbindung aus d Durchkreuzung verschiedenfarbiger Fäden besteht, so bestand und b steht seine sinnlich-sittliche Wirkung aus einer Mischung von Bewund rung und Abscheu. Dieser Eigenschaft, die ihn so besonders zum Ve gleich mit der eitlen Welt geeignet machte, verdankte er wohl seine B liebtheit durch die Jahrhunderte.

Für eine Zeit aber, in der die sinnlich-sittliche Wirkung d Farbe [23]) noch besonders stark war, in der sich mit jeder Farbe Sinnbil ja Glaubensvorstellungen verbanden, mußte ein derartiges Farbenspi noch einen ganz besonderen Hintergrund haben. Die Bedeutungen d Farben waren keine allegorisierenden Spielereien, sondern im ganze Weltbild fest begründete „Tatsachen" [24]). Deshalb konnten die Grun farben in Mischungen ihre Bedeutungen nicht verlieren, sondern s wurden mit gemischt. Das galt auch, wenn ein Zwischenton dur Nebeneinanderstellen zweier Farben dargestellt wurde, wie das bei de Schillerfarben der Fall ist. Es würde uns nicht wundern, wenn gerade b den Schillerfarben solche Vorstellungen besonders stark mitgesproche hätten, sahen wir doch mit welcher Vorliebe sie später zu Gleichnisse herangezogen wurden.

III.

Die Geschichte der Schillerfarben.

1. Die Vorgeschichte in Italien.

Seit wann kennt die Malerei Schillerfarben? Decken sich die Geschichte der Schillerstoffe und ihre Bewertung mit der Geschichte und der Anwendung der Schillerfarben? Ein Vergleich kann darüber Klarheit schaffen.

Bei der Aufzählung der Schillerfarben-Darstellungen müssen wir mit der spätantiken Malerei und Mosaikkunst beginnen [25]). Die spätrömische Maltechnik gestaltete die einzelnen Farbflächen durch Nebeneinandersetzen von verschiedenfarbigen Strichen; dadurch können alle Farbfelder leicht schillern, ohne daß dabei an Schillerstoffe gedacht werden müßte. Purpurne Gewänder zum Beispiel werden durch Abstufungen von Violett und Graublau, gelbliche Stoffe durch gelbe Lichter und braune Schatten, blaue Farbtöne durch geschicktes Nebeneinandersetzen von Grün und Blau wiedergegeben. Immer, wenn die Malerei die Neigung hatte, die festen Dingfarben aufzulösen, können wir diese Erscheinungen beobachten.

Zu echten Schillerfarben führt diese Art der Farbdarstellung in den Mosaiken durch deren besondere Technik. Im Tonnengewölbe des Umgangs von Sta. Costanza in Rom (354) sehen wir so zum Beispiel Eroten mit Gewändern, die in den lichten Teilen gelb, in den dunklen rot, grün oder blau sind. Auf den Darstellungen im Langhaus von Sta. Maria Maggiore in Rom ist Gelb-Rot sehr häufig, außerdem Gelb-Grün und Blau-Grün. Durch die Umsetzung des Pinselstrichs in Reihen verschiedenfarbiger Gläschen und Steinchen und die besondere farbige Wirkung des Mosaiks mußte sich die aufgelöste Farbe wieder verfestigen, und es entstand die Schillerfarbe.

In den folgenden Jahrhunderten trat die Darstellung farbiger Gewänder zurück zu Gunsten von weißen und gemusterten; gäuliche, bläuliche und grünliche Töne herrschten vor. Wurde aber ein starkes Rot gebraucht, so wurde es meist in Gelb-Rot zerlegt, zum Beispiel auf den Mosaiken Sixtus' III. (432—440) in Sta. Maria Maggiore in Rom oder im Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna. Erst im 12. und 13. Jahrhundert wieder finden wir auf den römischen Mosaiken weitere Belege für Schillerfarben; sie muten uns wie ein bewußter Rückgriff an.

Die frühchristliche Malerei gebrauchte schillernde Farben seltener; in den Fresken des Theodotus in Sta. Maria Antiqua in Rom (8. Jahr-

hundert) sind rote Schatten im blauen Kopftuch der Maria, und in gelbe Gewändern rote Falten.

Die ersten Schillerfarben in der Mittelalterlichen Malerei finde sich bei Pietro Cavallini [26]). Im Apsismosaik von Sta. Maria in Traste vere in Rom (1291) treffen wir wieder den Farbklang Gelb-Rot, im Welt gericht im Kreuzgang von Sta. Cecilia in Rom (1293) die Zusammenstel lungen Grün-Rot, Dunkelblau-Gelb und Blaugrün-Gelb. Kurz danach, in Cosmaten-Mosaik von Sta. Maria in Aracoeli in Rom, trägt das Christ kind ein goldenes, rot schillerndes Gewand, während die Engel in Weiß-Blau und Rot-Gold gekleidet sind. In der Tafelmalerei des Ducento sind die Faltenzüge häufig in anderen Farben gehalten als die Gewand flächen, über die sie sich spannen [27]); gegen das Ende des 13. Jahr hunderts häuft sich das.

Haben diese Schillerfarben etwas mit Schillerstoffen zu tun? Sind sie als Darstellungen von Schillerstoffen zu werten? Schillerstoffe waren während der fraglichen Zeit sicher bekannt, von da aus wäre es also möglich. Bei den Schillerfarben in den römischen Mosaiken aber sahen wir einen anderen Ursprung, und in der Tafelmalerei des Ducento liegt der Gedanke irgendwelcher Naturwiedergabe sowieso fern; ebenso in den Fresken in Sta. Maria Antiqua. Das Gold-Rot und Weiß-Blau der römischen Mosaiken erinnert mehr an den Gebrauch der älteren Mosaiken. Der Gedanke an Schillerstoffe ist durchaus nicht zwingend, zumal die Träger dieser Farben ja nicht menschliche Gestalten, sondern überirdische sind. Nur bei Cavallinis Weltgerichts-Fresco ist die Frage nicht so einfach zu entscheiden; wir werden sie vom nächsten Abschnitt aus zu deuten versuchen müssen.

2. Von Giotto zum Quattrocento.

Cimabue läßt auf der Madonnentafel in den Uffizien (Nr. 8343) die Purpurgewänder der Engel grünlich aufleuchten: Ein starkes Bemühen um Farbe, aber keine Schillerfarbe! Giotto dagegen malt eindeutig schillerfarbene Gewänder. In der Arenakapelle in Padua (1303—05) sehen wir neben dem schon aus der spätantiken Malerei her bekannten aus Graublau und Weinrot zusammengesetzten Purpur Stoffe in Grün-Gelb, Grün-Weinrot und Grün-Ocker. Daneben kommen auch grüne Flächen vor, die gelb aufleuchten und sich deutlich von den Grün-Gelb-Schillerfarben unterscheiden. Auf dem großen Altarwerk der Vaticanischen Pinakothek (Nr. 120) bekommen Gelb und Gold braunrote Falten, während Grün, Weinrot und Blau schwächer schillern als in Padua. Ob das durch das kleinere Format bedingt ist, wie wir das gelegentlich noch werden beobachten können, oder ob es in der Entwicklung der Farbgebung Giottos seine Ursache hat, kann hier nicht entschieden werden, wo es um die Gesamt-Entwicklung und nicht ums Einzelwerk geht.

Auch die Erben Giottos malen Schillerfarben. Taddeo Gaddi benützt mehrfach Gelb-Rot, außerdem auch Gelb-Blau [28]); Agnolo Gaddi

kennt außer den genannten Intervallen noch Gelb-Grün [29]), Bernardo Daddi [30]) fügt noch Grün-Rot, und, wenn die fragliche Stelle echt ist, auch Blau-Rot zu. Auch Don Lorenzo Monaco löst sich nicht vom alten Farbkanon und übernimmt mit ihm die Schillerfarben. Auf der 1413 datierten Marienkrönung in den Uffizien (Nr. 885) ist zum Beispiel ein Blau-Grün und zweimal Gelb-Rot [31]).

Von hier läßt sich die Linie weiter verfolgen zu Fra Beato Angelico, der Gelb gelegentlich grün oder blau schattiert [32]). Allerdings handelt es sich dabei meist um sehr kleine, wenig auffallende Farbfelder, sodaß im Einzelnen wie in seinem Gesamtwerk die Schillerfarben bei ihm eine geringe Rolle spielen. Auch seine Schüler kennen die Schillerfarben [33]): Fra Filippo Lippi gab einer seiner Madonnen (Tondo in San Gimignano Nr. 18) über das rote Gewand einen blauen Mantel mit gelb-rotem Futter. Ebenso verwendet Benozzo Gozzoli Schillerfarben: Er stellte Rot zu Grüngelb, Gelb zu Blaugrün, Grün zu Violett (Rom Vat. Nr. 262), und er machte aus dem alten blau-weinroten Purpur einen deutlich blau-weinroten Schillerstoff. Hier scheint das alte Farbenspiel neu gedeutet [34]).

Die neuen Ziele des frühen Quattrocentos lassen aber auch bei den „späten Gotikern" das Streben nach Farbschönheit zurücktreten; zu einem deutlichen Bruch mit der alten Einstellung zur Farbe ist es aber in Florenz nicht gekommen. Der alte Kanon wurde nur getrübt durch das Streben nach körperlicher Rundung, das nicht mit Aufhellung, sondern mit Verdunkelung arbeitete, und das Ringen um Raum und Lichtdarstellung. So gab doch selbst Masaccio seinem Christophorus in S. Clemente in Rom ein blau-weinrotes Untergewand [35]). Andrea Castagno malt bei der Himmelfahrt Mariä (KFM Nr. 47 A) einen Engel in Blau-Rot. Im Großen Ganzen hat allerdings die Trübung der Palette und die Verlagerung des Hauptinteresses der Künstler die Schillerfarben in Florenz für längere Zeit aus der Mode gebracht.

Noch etwas anderes dürfte am Zurücktreten der Schillerfarben mit beteiligt gewesen sein: Mit dem Augenblick, in dem sich das Streben nach Naturwiedergabe auch der Farbe bemächtigte, kann ein blauer Stoff nicht um der Farbschönheit willen rot schattiert werden, oder ein gelber blau: er müßte sonst als Schillerstoff gedeutet werden. Mit diesem Augenblick kommt den Schillerfarben eine neue Bedeutung zu, die ihre Rolle in den Werken der Maler ändert. So wichtig und hochgeschätzt aber waren die Schillerstoffe damals nicht, daß sie eine derartige Rolle hätten spielen können [36]).

Damit aber ist gesagt, daß die Schillerfarben auch im Trecento noch nicht als Darstellungen von Schillerstoffen gedeutet werden müssen. Jedenfalls liegt der Nachdruck bei ihrer Anwendung nicht auf ihrer Darstellungsfunktion: Sie können geradesogut einem besonderen Schattierungs-Rezept entsprungen sein, wie dem Willen, einen besonderen Stoff wiederzugeben. Wäre dem Maler die Stoffcharakteristik im Vordergrund gestanden, so hätte er sicher auch den Stoffen, die wir als „ranghöher"

erkannt haben, mehr Sorgfalt gewidmet. Deutlich aber ist die andere Möglichkeit ergriffen, die die Schillerfarben bieten: Die Steigerung d Farbschönheit. Statt eines farbfeindlichen Schattens wird ein Farbklan eingesetzt, dessen Zusammensetzung ganz dem Feingefühl des Male überlassen ist. Die Schillerfarben werden also hier um ihres Eigenwert ihres Schönheitswerts willen verwendet.

Im übrigen Italien nimmt Siena eine Sonderstellung ein. Es we den Schillerfarben stets abgeneigt. Bei einem Thronenden Christus siena sisch umbrischer Schule von 1333 (Frankf. Städ. Nr. 1201) ist Gelb gro schattiert, beim Gegenstück, der Thronenden Maria mit Heiligen (Frank Städ. Nr. 1202) ist Gelb bräunlich-orange schattiert. Barna da Siena ha auf seinen Fresken in San Gimignano rot-grüne Gewänder gemalt, Ba tolo di Fredi (Frankf. Städ. Nr. 988—994) zeigt verschiedentlich Gelb Rot in verschiedenen Tonstufen. Um 1400 wird in Siena das Jesuskind i Schoß der Madonna gelegentlich in Gelb-Rot gekleidet [37]). Bei diese wenigen Belegen wiegt also der Klang Gelb-Rot vor; er scheint zur Da stellung feurigen Oranges besonders beliebt gewesen zu sein, wie w seit spätrömischer Zeit verfolgen konnten [38]).

Reicher ist die Ausbeute in Venedig um 1400. Von Lorenzo Ve zoiano bis zu Antonio Vivarini begegnet uns immer wieder der Gelb Rot-Farbklang, bis im Laufe des Quattrocentos auch hier die Schille farben zurücktreten. Auch diese ausschließliche Verwendung von Gelb Rot spricht gegen die Deutung der Schillerfarben auf Schillerstoffdarste lungen [39]).

3. Die Niederlande im 15. Jahrhundert.

In den Niederlanden teilt sich die Stellung zu den Schillerfarbe entsprechend den zwei Richtungen: Jan van Eyk und was unter seine Einfluß steht, verhält sich ablehnend. Rogier van der Weyden dagege verwendet die Schillerfarben gern. Seine Zusammenstellungen sin Gelb-Rot, Graublau-Krapprot, Dunkelblau-Rot und Gelb-Blau. Am häufi sten ist Gelb-Rot [40]).

Der Meister von Flémalle und Hugo van der Goes haben zu krä tige Farben und zu andere Interessen, um dem Schillern Platz geben können. Dagegen haben von Rogier van der Weyden die Schillerfarbe sich weitervererbt: Hans Memling, der in Rogiers Werkstatt war, als d Columba-Altar in Arbeit war, gibt den kleinen Figürchen auf de Münchener Sieben-Freuden-Mariä-Bild (APM Nr. HG 668) gelb-rotviolet und blau-gelbe Gewänder und Mäntel und grün-rote Turbane. Ma möchte diese Vorkommen als „modische Kleinigkeiten" bezeichnen, unwichtig und klein sind sie. Auf dem Madrider Tryptichon dagege entsprechen auch die Schillerfarben noch mehr den Vorkommen auf de Columba-Altar: Bei der Darbringung im Tempel trägt der Priester ko min-gelbes Unterkleid und ebensolche Aermel, der knieende König u ein Page des Mohrenkönigs haben mehr feuriges Orange beim Gel

Allgemein ist die Farbigkeit feuriger als auf dem Columba-Altar Rogiers. Die Magd mit den Tauben, die bei Rogier schillernden Auspuß zeigt, fehlt bei Memling. Auch die Beobachtung der Schillerfarben bestätigt also Friedländers zeitlichen Ansaß der beiden Werke mit 1470 (Prado Nr. 1557) und 1480 (APM Nr. HG 668). In den späteren Werken hat sich Memling von den klaren Farben und damit von den Schillerfarben abgewandt, wie zum Beispiel die „Bathseba im Bade" in Stuttgart zeigt (Stuttgt. Gal. Nr. 644). Das entspricht einer allgemeinen Zeitströmung in den Niederlanden; bis 1520 finden wir dort fast nur noch den Farbklang Gelb-Rot, und erst zu Beginn des Manierismus greift man wieder auf die Schillerfarben zurück [41]).

So prägt sich in den Niederlanden noch schärfer als in Italien aus, daß die Schillerfarben vor allem von den „gotisch" gesinnten Meistern verwendet werden können. Die neue Gesinnung, das Interesse an Licht und Raum, kann sie noch nicht einordnen. Wenn nicht äußere Gründe zur Verwendung von Schillerfarben zwingen, so ist eine gewisse Freude am Eigenwert der Farbe Voraussetzung zu ihrer Verwendung.

Mehr als in Italien, wo wir sie den anderen Farben gleichgeordnet sahen, bekamen die Schillerfarben in den Niederlanden schon bestimmte Darstellungsfunktionen: Sie bezeichneten die Pracht modischer Gewänder, waren also sicher Stoffdarstellungen. Das bestätigt auch die Weiterentwicklung durch Hans Memling: Die Vorkommen auf dem Sieben-Freuden-Mariä-Bilde sind zu klein, als daß sie farblich stark wirken könnten; sie sind reine Modedarstellungen. Das Farbspiel der Stoffe aber wird noch nicht in seinen Uebergängen beobachtet, sondern nur schematisch gekennzeichnet durch die beiden Farbtöne des Klangs, zwischen denen der Übergang vermittelt und vertrieben wird. Das entspricht der dingfarbigen Auffassung: Man weiß, daß diese Stoffe aus zweierlei Farben zusammengesetzt sind, die ineinander übergehen; dementsprechend werden sie abgebildet.

4. Deutschland.

a) Die Vorgeschichte der Schillerfarben in Deutschland. Leuchtfarben und Gelb-Rot-Farbklang.

Im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts und in der Farbigkeit des weichen Stils vor allem, im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, begegnen uns häufig weiße Gewänder, die nicht mit Grau, sondern mit irgend einer bunten Farbe schattiert sind, oder bunte Gewänder, die in den höchsten Stellen bis zum reinen Weiß aufgehellt sind. Es ist das eine Art der Modellierung, bei der nicht die Schatten durch Verdunkelung oder Trübung gekennzeichnet sind, sondern die dem Licht zugewandten Stellen durch Aufhellung. Diese Farberscheinung ist also anderen Ursprungs als die Schillerfarben. Da sie außerdem eine andere Entwicklung genommen haben, wurden sie in der vorliegenden Untersuchung

nicht berücksichtigt; um sie von den Schillerfarben zu unterscheide wird im folgenden die Bezeichnung „Leuchtfarben" für sie gebraucht, d in kunstgeschichtlichem Zusammenhang eindeutig genug ist.

Einer ersten Art des Schillerns begegnen wir schon im 14. Jah hundert. Auf dem Altarflügel aus Kloster Allenberg a. d. Lahn (Fran Städ. S. G. Nr. 360) sind die Falten in einem gelben Mantel dunkel wei rot. Dieser Gelb-Rot-Farbklang wird um 1400 häufiger, zum Beispiel Köln, in Westfalen, Bayern und Schwaben. Auch die zweite Generatio des 15. Jahrhunderts schätzt ihn, denken wir nur an die gelb-rot sch lernden Engelsgewänder Stephan Lochners. Gegen die Mitte des J Jahrhunderts tritt er zurück, 1460/70 dagegen steigt seine Beliebthe wieder.

Nur am Oberrhein findet sich auch der Gelb-Rot-Klang nicht. D starke Einfluß von Konrad Witz konnte hier den Schillerfarben nic günstig sein; denn er hatte das Interesse auf das Problem der Sto charakteristik gelenkt. Das beweist, daß mindestens das Gelb-Ro Schillern nicht als Stoffwiedergabe empfunden wurde; es hätte sic sonst sicher gerade dort finden müssen. Wir werden sehen, daß auc die anderen Schillerfarben am Oberrhein verhältnismäßig spät auftrete

Volle 150 Jahre lang finden wir also in Deutschland ausschlie lich nur den Gelb-Rot-Farbklang: Demnach muß auch er unter d Schillerfarben eine besondere Stellung gehabt haben und darf vielleic gar nicht zu ihnen gezählt werden. Mindestens handelt es sich in diese 150 Jahren nicht um Stoffdarstellungen, denn wir finden ihn ja eben den der Naturnachbildung abgeneigten Zeiten am häufigsten.

Wenn wir ihn aber, ähnlich wie in Italien, als besonderes Reze des Schattierens erklären wollen, wie kommt es dann, daß er nur alle und nicht auch andere Farbzusammenstellungen auftreten? Vielleic mag die Verwandtschaft von Gelb und Rot mit Gold mitgespielt habe Gold kann nicht mit Gold schattiert werden, sondern in goldene G wänder werden die Falten meist mit Lasuren von Weinrot eingetrage man mag zum Vergleich heranziehen, daß ja auch in der Dichtung d Gold als „rot" bezeichnet wird. Allerdings finden sich auch grün scho tierte Engelsgewänder, dagegen kein Gelb-Grün-Klang in der fraglich Zeit; das gelbliche Aufleuchten von Grün hat dabei nichts zu sagen; ist eine ganz natürliche Erscheinung, die keine besondere Erklärun braucht.

Dagegen kann das Gelb-Rot eine ikonografische und symbolisch Bedeutung gehabt haben. Die Untersuchung, wem Gelb-Rot gegeb wurde, wird im entsprechenden Abschnitt dieser Untersuchung dara zurückzukommen haben.

Wenn nun auch Gelb-Rot nicht zu den Schillerfarben im streng Sinne gezählt werden kann, sondern eine Sonderstellung inne hat, äh lich den Leuchtfarben, ja, gewissermaßen zwischen Leuchtfarben u Schillerfarben steht, so kann die Frage nach den Schillerfarben e dann lohnend werden, wenn auch andere Farbpaare auftreten.

b) Das Aufkommen der Schillerfarben in Deutschland 1460—1490.

Wie ein schüchterner Ansatz zu Schillerfarben mutete es uns an, wenn wir in Graublau oder Violett die Falten durch gelbe Schraffuren dargestellt sehen. Schon Multscher schattiert auf dem Wurzacher Altar (1435, KFM Nr. 1621 D—G) das Kopftuch Mariä mit rötlichen und bläulichen Strichen. Pleydenwurff schraffiert gelbe Falten in ein violettes Futter (Kreuzabnahme von 1462, Nürnberg Germ. Nr. Gm. 1127; Auferstehung vom Hofer Altar, APM Nr. 166). Bei der „Schwäbisch um 1490" bezeichneten „Legende eines Bischofs" in Karlsruhe (Karlsr. Gal. Nr. 54) wird ein grünes Futter durch dünn violett gestrichelte Faltenkämme belebt. Da diese farbigen Schraffuren in der farbigen Gesamterscheinung des Bilds ohne jede Bedeutung sind, können sie nur als Versuch der Kennzeichnung einer besonderen Stoffart erklärt werden; dann können nur Schillerstoffe gemeint sein.

Auf der „Krönung Mariens" (Ulmer Schule 1450/60, Stuttgt. Gal. Nr. 50) tragen die Engel gelbrot schillernde Gewänder, wie wir sie von Lochner her kennen, dazu aber grün-violette Flügel; dieselbe Schillerfarbe zeigen die Futterstoffe der Mäntel Gottvaters und Christi. Dieser Beleg steht in der Gesamtentwicklung gänzlich vereinzelt, müßte also gesondert untersucht werden, bevor er zu weiteren Schlüssen herangezogen werden kann.

In der Zeit zwischen 1460 und 1470, in der sich das Vorkommen von Gelb-Rot häuft, wird das „Rot" oft zu Violett, ja sogar bis zu Graublau abgewandelt. Die Art der Anwendung zeigt, daß es sich nicht um einen neuen Farbklang, sondern nur um eine Weiterbildung des altgewohnten handelt. Das geht so weit, daß gelegentlich gelbe Stoffe mit graublauen Schatten auftreten, die gar nicht mehr den Eindruck des Schillerns machen. Ob man sich das so erklären will, daß gelb-rote Schillerfarbe über Gelb-Violett zu graublau schattiertem Gelb umgebildet wurde, oder ob man annehmen will, daß das Schattieren von Gelb mit Graublau eben so naheliegend ist wie das Auflichten von Grün mit Gelb, und ob schließlich das Gelb-Rot und das graublau schattierte Gelb sich gegenseitig beeinflußt haben, ist nebensächlich. Die Tatsache läßt sich jedenfalls verfolgen, daß Gelb-Rot mit verschiedenen Übergängen zu Gelb-Violett umgebildet wurde, und daß Gelb gerade in derselben Zeit mit Vorliebe graublau schattiert wurde.

Um 1480 begegnet uns in Franken Rotviolett-Grün: Der Goldbrokat-Mantel des Hl. Wolfgang ist so gefüttert (BNM VIII 350/51, fränkisch um 1480). Es ist derselbe Farbklang, den wir auf der Stuttgarter Krönung Mariens (Stuttgt. Gal. Nr. 50) festgestellt haben. Auf einer dem Hausbuchmeister zugeschriebenen Kreuzigung (Freibg. Aug. 11531, um 1480) erscheinen, nicht sehr auffallend, rechts gelb-blaue Tütenärmel; das erinnert wieder an die Neigung, Gelb bläulich zu schattieren.

In Köln malt der Meister des Marienlebens außer Gelb-Rot am Hohen Priester bei der Vermählung Mariä (APM 621) Blau-Rot. Der

Meister der Aachener Schreintüren besetzt das Hermelinmieder der Hl. Ursula (Augsbg. Gal. Nr. 6) seitlich mit eisblau-rotviolettem Schillerstoff, unter ihrem goldbrokatnen Rock wird das eisblau-rotviolette Untergewand sichtbar; die Ärmel sind rot-grün. Hier handelt es sich um eine eindeutige Darstellung eines Schillerstoffs.

Um 1490 kommt auch ein Beleg vom Oberrhein: Auf den beiden Altarflügeln mit je zwei Heiligen in Karlsruhe (Karlsr. Gal. „Oberrheinisch um 1490") trägt die Hl. Dorothea (?) ein weinrotgrünes Untergewand unter grünem Kleid, die Brigida unter Rot und Blau ein dunkelweinrot-gelbgrünes Untergewand.

Neben Gelb-Violett und Gelb-Blau, das wir vom alten Gelb-Rot abzuleiten versuchten, tritt also als erste echte Schillerfarbe in den Jahren 1480/90 Grün-Weinrot in Süddeutschland, Blau-Rot, aber auch Grün-Rot in Köln auf. Eine derartige Vorliebe für Grün-Rot, vor allem für ins Violett gehendes Rot, ist uns weder in den Niederlanden, noch in Italien aufgefallen. Dieses Grün-Rot, das also in Deutschland selbständig aufkommt, kann schwerlich anders als auf eine Darstellung eines Schillerstoffs gedeutet werden, mußten wir ja schon annehmen, daß die farbigen Strichelungen, die wir bei Multscher und bei Pleydenwurff fanden, dem Bestreben entsprangen, diese besonderen Stoffe abzubilden.

c) Die Blüte der Schillerfarben in Schwaben.

Die frühesten Belege für den Gebrauch von Schillerfarben liefert in Schwaben Thoman Burgkmair. Auf der giebelförmigen Kreuzigung in Augsburg (Augsbg. Gal. Nr. 55a, um 1485) findet sich im Gewand der Magdalena „grüngeschattetes Rosa" [42]), und ein Kriegsknecht hinter ihr trägt über dem Panzer einen Waffenrock von derselben Farbe; auch der Diener des Pilatus im Hintergrund trägt Grün-Rosa. Bei der Kreuzabnahme auf dem rechten Flügel hat die Magdalena blau-rosa Tütenärmel, bei der Beweinung einen blau-rosa Rock. Sie ist also dreimal verschieden gekleidet, jedesmal aber vom Maler mit Schillerfarbe bedacht worden. Beim Gelb dagegen ist das Schillern geradezu vermieden. Die Schillerfarben sind also für Thoma Burgkmair deutlich eine Angelegenheit der Mode: Der altüberkommene und nicht auf Schillerstoff zu deutende Gelb-Rot-Klang findet keinen Platz mehr, dagegen werden Magdalena, die große Dame, der Kriegsknecht und ein livrierter Diener durch Schillerstoffe charakterisiert.

Wieder sind die gebrauchten Farbpaare Grün-Rot und Blau-Rot; wir finden sie auch bei Thoman Burgkmairs Hl. Katharina und Hl. Barbara (Augsbg. Gal. 5366 a/b) an den Ärmeln verwendet. Woher mag die Vorliebe für eben diese beiden Farbpaare gekommen sein? Entsprachen sie den gebräuchlichsten modischen Stoffen, die sich die Maler zum Vorbild genommen hatten? Ihre Wiedergabe macht nicht den Eindruck genauer Naturbeobachtung; wir müssen sie eher so erklären, wie

ir das in den Niederlanden getan haben: nicht beobachtet, sondern ewußt. Und in dieser Tatsache mag vielleicht auch die Erklärung dafür efunden werden, daß nur zwei, und gerade diese beiden schillernden arbklänge 10 Jahre lang verwendet wurden: Sie sind die eindeutigsten nd einleuchtendsten Schillerfarben-Möglichkeiten, die sich mit einachen Grundfarben erzielen lassen. Erst das Häufigerwerden der Schilerstoffe und die Möglichkeit genauerer Beobachtung führten zur „Erfinung" neuer Schillerfarben. Denn es muß sich tatsächlich um neue Erndungen gehandelt haben: Solche Farbzusammenstellungen hatten die Maler des späteren 15. Jahrhunderts nicht bei ihren Lehrherrn gelernt.

War bis jetzt also die Frage der Schillerfarben ein Problem der Wirklichkeitswiedergabe gewesen, so beginnt sie mit dem Augenblick, n dem die Schillerfarben mehr Platz in einem Bild bekommen (rein dem uadratzentimeter nach), eine Sache der Farbkomposition zu werden. as beginnt bei Zeitblom. In seinen frühen Werken finden wir nur das ewohnte Gelb-Rot, das er bei seinem Meister Herlin gelernt hat, denn ir treffen es auch in seinen Werken. Auf Zeitbloms Kilchberger Altar Stuttgt. Gal. Nr. 27, 37, 33, 43, um 1485) sehen wir zum Beispiel gelb-rote ngelsgewänder, wie sie auch Herlin auf dem Altar von 1476 in der örd linger Kirche gemalt hat. Die Gesamtfarbigkeit des Kilchberger ltars ist dunkel und zurückhaltend, nur auf einen großen Kontrast gestellt, zu dem eine dritte Farbe in geringen Mengen zur Belebung tritt. unkle Palette haben wir schon in Italien als Schillerfarben-feindlich ennengelernt [43]).

Die erste echte Schillerfarbe zeigt der Altar in der Kirche in Bingen ei Sigmaringen (um 1493/96): Der dunkle Marienmantel, der über dem rokatgewand liegt, ist grün-rot gefüttert. Wieder ist es derselbe Klang, en wir schon als erste echte Schillerfarbe kennengelernt haben, aber s handelt sich nicht um kleine, unbedeutende Flecke, sondern um roße, wesentliche Farbfelder. Die farbige Gesamt-Haltung ist noch verältnismäßig dunkel, aber die Schillerfarbe ist mindestens ebenso Sache er Stoffdarstellung wie Mittel der Farbkomposition: Sie hat zwischen em Goldbrokat, der Metallfarbe, und dem Blau der Pigmentfarbe zu ermitteln.

Ähnliche Aufgabe hat die Schillerfarbe auf dem Eschacher Hochltar. (Stuttgt. Gal. Nr. 44, 45, 52, 53; 1496). Auch dort ist der blaue Marienmantel über dem Goldbrokatrock mit Schillerstoff gefüttert. Das Gegengewicht zu diesem Grün-Weinrot bei der Verkündigung auf dem inken Flügel bildet auf dem rechten Flügel bei der Heimsuchung das Grau des Mantels der Elisabeth. Da der Schillerfarbe eine Mischfarbe gegenübergesetzt wurde, wurde sie selbst wohl als eine besondere Art Mischfarbe empfunden.

Auch auf dem Heerberger Altar (Stuttgt. Gal. Nr. L 42; 1497/98) wird dieselbe Schillerfarbe in ähnlicher Weise verwendet. Nur geht das Rot hier mehr ins Bräunliche, sodaß es dem Grün näher steht; das Schillern wirkt deshalb schwächer. Dafür aber wird es hier auch noch an anderen Stellen verwendet: Die Kopfbedeckung des Hohen Priesters

bei der Darbringung im Tempel ist grün-gelbbraun gefüttert, und in d
Predella findet sich links dieselbe Farbzusammenstellung wieder. W
beobachten also eine ähnliche Erscheinung, wie sie uns am Gelb-R
zu Anfang der Schillerfarbenbewegung aufgefallen war: der vorhar
dene Farbklang wird abgewandelt, bevor neue Farbzusammenstellunge
gewagt werden.

So bringen auch die Augsburger Tafeln mit der Valentinslegend
(Augsbg. Gal. Nr. 49—52) eine neue Abwandlung: Auf allen vier Da
stellungen trägt der Heilige in seinem Purpurmantel ein meergrün-vio
lettes Seidenfutter. Ein Scherge bei der Szene „Der Hl. Valentin ve
weigert die Abschwörung seines Glaubens" trägt unter dem Brustpanze
ein grün-rotes Wams; der Nachdruck liegt dabei auf dem Grün. Be
obachten wir das Weiß am Ärmel des Kaisers, bei derselben Szene, s
sehen wir, daß es Zeitblom nicht nur bei den Schillerfarben um kuns
volle Stoffdarstellung geht: Dieses Weiß ist aus einer ganzen Anzahl vo
Farbtönen zusammengesetzt; trotzdem ist weder ein Schillereindruck be
absichtigt noch erreicht. Beim „Keulenmartyrium" (Nr. 52) ist noch ei
meergrün-rosa Turbanband zu erwähnen.

Nach diesem Höhepunkt, der sicher auch als besondere maltech
nische Leistung gewürdigt wurde, hat sich Zeitblom von den Schille
farben wieder abgewandt. Seine Schüler benützen sie noch in reiche
Maße auf den Flügeln des Wengenaltares (Ulm, Münster, Neidhard
kapelle, 1504); aber sie machen sie wieder zu Mododarstellungen, di
die Kostbarkeit der Malerei zwar erhöhen, farblich aber kaum ande
wirken als Mischungen aus den beiden Tönen der Farbklänge.

Auf dem Adelberger Altar aber (Kloster Adelberg, 1511) ist kei
Platz mehr für das Schillern: Die einzelnen Farben sind fester un
schwerer, die Gesamtfarbigkeit dunkler geworden. Dafür aber sind di
Intervalle zwischen den einzelnen Farben gewählter und feiner gege
einander abgestimmt: Über das Studium der farbigen Besonderheit is
Zeitblom zu verfeinertem Farbempfinden gekommen. Dieses Positive da
man in der Entwicklung Zeitbloms nicht übersehen.

Auch auf dem Rechberger Altar (APM HG 1206) und dem Söflinge
Altar (BNM 302 a—c) finden sich keine Schillerfarben mehr.

Ungefähr gleichzeitig mit Zeitblom nimmt Stocker die Verwendun
der Schillerfarben auf. Auf dem Ennetacher Hochaltar (Sigm. 29; 1496
tragen bei der Geburt Christi Engel Moosgrün-Rot, Meerblau-Gelb un
Meerblau-Violett. Bei der Anbetung der Könige trägt der Mohr eine
blau-weinroten Turban und im goldenen Gewand ein blau-rosa Futte
Joseph trägt eine orange-grüne Schärpe. Fanden wir bei Zeitblom über
haupt nur vom Grün-Rot abgeleitete Schillerfarben, so bringt uns Jörg
Stocker außer dem Meerblau-Gelb, einer Abart des schon genannte
Blau-Gelb, und dem Meerblau-Violett, einer Umwandlung des alten grau
blau-violetten Purpurs, als ganz neuen Klang, der sich nicht aus de
alten Farbskala ableiten läßt, ein Orange-Grün.

Etwas später 1498/1500 finden wir die ersten Schillerfarben be
Dürer, wie wir das beim Überblick über Franken sehen werden. 150

beginnt auch Hans Holbein d. Ae. Schillerfarben zu malen. Auf dem Weingartener Altar (Augsbg., Dom; 1493), auf dem Vetterepitaph (Augsbg. Gal. Nr. 2061; 1499) und auf der Donaueschinger Geburt Christi (DoE. Nr. 121; um 1500), ebenso bei der Tafel der Basilica Sta. Maria Maggiore (Augsbg. Gal. Nr. 62—64; 1499) fehlt noch jegliches Schillern, wenn man von einem kleinen Fleckchen bei der Darstellung der Dornenkrönung auf dem Vetterepitaph absieht; dort hat Pilatus violett-blaugrüne Ärmel; diese Stelle aber ist unbedeutet und außerdem nicht ganz klar und einwandfrei. Bei all diesen Tafeln spielen die dunklen Farben eine große Rolle, und wir konnten schon beobachten, daß sie den Schillerfarben ungünstig sind. Das steigert sich noch, wenn viel Gold zu ihnen tritt: Es scheint, als wenn ein „Effekt" den anderen ausschlösse.

Beim Frankfurter Altar (Frankf. Städ. Nr. HM 6—20; 1501) beginnt es aus dem Dunkel, dessen Töne jetzt ganz klar geworden sind, zu leuchten und zu funkeln. Vor allem das Blau fällt durch seine Schönheit auf. Diese Farbigkeit drängt auf das Schillern hin. Bei der Kreuzschleppung finden wir auch bei dem im Text als vom Feld heimkehrenden Bauern geschilderten Simon von Kyrene eine gelboliv-weinrote Kutte, und bei der Fußwaschung sehen wir etwas Blau-Weinrot, das eindeutig schillert. Bei der „Wurzel Jesse", die durch das starke Vortreten des hellen Grund schon sehr hell wirkt, ist Meergrün-Weiß schon beinah zu Meergrün-Weinrosa geworden.

Der von Glaser[44]) dem Frankfurter Altar angeschlossene „Tod Mariä im Beisein von Aposteln" (Basel Mus. Nr. 301) zeigt einen Knieenden in Blau-Rosa.

Vor allem aber die Flügel des Kaisheimer Altars (APM Nr. 721 bis 736; 1502), die Holbein unmittelbar nach der Frankfurter Reise gemalt hat, bedeuten einen Höhepunkt der Schillerfarben-Malerei überhaupt. Über die Wertung der Schillerfarben von Seiten des Malers oder der Auftraggeber gibt ihre Stellung innerhalb der Gesamtkomposition Aufschluß: Auf den Außenseiten finden sie sich nur an der unteren Reihe: Auf dem linken Flügel beim „Ecce homo" (Nr. 731), dem nach der Mitte zu gelegenen Feld, trägt einer der Spötter ein blaurosa Gewand, das Kind einen gelb-rosa Überwurf. Vielleicht muß auch der Mantel des Mannes mit dem Schwert rechts hinten als gelb-weinrosa angesprochen werden. Die entsprechende Tafel auf dem rechten Flügel zeigt keine Schillerfarbe, dagegen die äußere rechts. Dort finden wir den herkömmlichen gelb-roten Kriegsknecht schlafend links vorn; er trägt eine grüne Schärpe, während der Wächter mit Pfeil und Bogen rechts eine blauviolette Schärpe umgebunden hat.

Auf den Innenseiten sind die Schillerfarben häufiger, aber auch hier nur in der unteren, dem Blick näheren Reihe. Bei der Beschneidung (Nr. 728) trägt der Mann, der die Operation vornimmt, einen blau-roten Mantel, der Hohe Priester ein blau-moosgrünes Unterkleid. Auf der Anbetung der Könige daneben finden wir keine Schillerfarben; von dorther sind wir sie sonst gewöhnt. Sie waren dort seit Rogier van der Weyden

zur Kennzeichnung der Pracht beliebt. Auf der unteren Reihe des rechten Flügels dagegen schillert es wieder: Bei der Darbringung im Tempel (Nr. 723) trägt wieder der Hohe Priester ein Unterkleid in Blau-Gelblichmoosgrün, die Frau rechts ein Kleid in Graublau-Rosa, das außerdem noch durch ein Blumenmuster geziert ist. Beim Tod Mariä (Nr. 733) trägt der Knieende links vorn eine Kutte in Gelblichgrün-Blau.

Durch den bevorzugten Platz in der unteren Reihe der Szenen und die häufigere Verwendung in der Innenseite als an der Außenseite des Altars werden die Schillerfarben also als etwas besonders Kostbares gekennzeichnet. Andererseits finden wir sie zweimal an Kutten, die doch ein Sinnbild der Einfachheit und Armut sind. Darstellungswert und farbiger Ausdruckswert stehen hier also im Widerspruch. Da wir bei einem Künstler vom Range des älteren Holbein nicht annehmen können, daß dieser Widerspruch aus Gedankenlosigkeit unterlaufen ist, müssen wir daraus schließen, daß Holbein der Eigenwert der Farbe wichtiger war als der Darstellungswert.

Diese Auffassung konnte den Künstler bestimmen. Seinen Auftraggebern und den übrigen Beschauern gegenüber mußte er sich gegen ähnliche Vorhalte verteidigen können, wie wir sie bei Dürers Äußerungen über die Schillerfarben hören (vgl. S. 54). Wie müßte er sich wohl dem Einwand gegenüber gerechtfertigt haben, daß ein Bauer keine Kutte aus Schillerseide trage? Er könnte wohl nur entgegnen, daß die dargestellten Vorgänge eben doch keine Alltagsszenen seien, sondern Abschnitte aus der Heilsgeschichte, heilige Vorgänge; die dürfen nicht mit alltäglichen Maßstäben gemessen werden.

So ist es möglich, daß die Hinwendung zum Eigenwert der Farbe aus einer Rückbesinnung vom Alltagsgehalt der biblischen Geschichten zu ihrer überweltlichen Bedeutung, vom Andachts- und Versenkungsbild (= Abbild) zum Kultbild entsprang [45]). Bisher hatte der Goldgrund auch bei realistischer Ausmalung die jenseitige Sphäre immer noch vergegenwärtigt; nun waren die Pigmentfarben an seine Stelle getreten, und seine Wirkung mußte auf andere Weise erzielt werden. Da war es der Eigenwert der Farbe, der diese Aufgabe übernehmen konnte, da das Farbempfinden sich noch nicht vom dingfarbigen Sehen gelöst hatte, die Farbe also noch anders beurteilt wurde als Bewegung, Raum und auch das Licht, das schon daran war, das dingfarbige Sehen zu zerstören.

Zwar steht auch die Farbe nicht im freien Belieben des Malers, von den ikonografisch vorgeschriebenen Farben ganz abgesehen. Man beurteilt auch die Farbe nach der „Wirklichkeit". Aber das farbige Sehen ist nichts Absolutes, nichts von Natur Gegebenes, sondern es hängt von der Schulung der Augen ab. Holbein hat noch nicht die Möglichkeit, eine Farbe anders zu malen als sie „ist". Die Erscheinungsform seiner Farben kann sich in Helligkeit (Intensität) oder Klarheit ändern, dagegen im Farbton hat sie nur eine geringe Spanne zur Verfügung. Demnach kann er die gegebenen Töne behandeln. Was er damit erreichen konnte, zeigt das „wunder-schöne" Blau des Marienman-

tels, oder die Farbschönheit der bisher stumpf dargestellten Mauer-Töne.

Nur eine Farbe gestattet weiteren Spielraum: Die Schillerfarbe. Sie kann unbedenklich verwendet werden, denn sie kann auf greifbare Art erklärt werden. Andererseits ist das Farbenspiel einer Schillerseide so schwer im Einzelnen zu beobachten, daß dem Durchschnitts-Auge nur der Eindruck des Besonderen und ungewöhnlich Schönen bleibt. Der Maler der Zeit, deren größter Vertreter auf diesem Gebiet der ältere Holbein ist, gab diesen Eindruck dadurch wieder, daß er den Stoff zwar in den beiden Farben malte, aus denen er bestand, aber das Intervall so reizvoll als möglich abstufte: Der Darstellungs-Aufgabe, dem Darstellungswert, diente am vollkommensten der farbige Eigenwert. Das war das Besondere, was die Schillerfarben den Malern um 1500 boten.

Wie Zeitblom nach 1500 die Schillerfarben wieder aufgibt, so ist beim älteren Holbein der Höhepunkt auch mit den Kaisheimer Altarflügeln überschritten. Auf dem Walther-Epitaph dienen die Schillerfarben schon anderen Zwecken (Augsbg. Gal. 65—67; 1502). Auf dem Mittelbild, der Verklärung auf Tabor, erhielt der neben Christus Stehende einen Mantel in Zartweinrot-Grün, der äußerst gewählt zu dem Rot seines Gewandes abgestimmt ist. Dazu tritt das leuchtende Blau, das beim Petrus im Mittelbild einen leichten Stich ins Grünliche hat: Diese genannten Stellen wirken als die vom Licht getroffenen, die im Licht aufleuchtenden, als Leuchtpunkte in einem Bildganzen, das in einem dunstigen, verschwimmenden Ton ohne scharfe Kontraste oder große Intervalle gehalten ist. Hier wurde versucht, die höchsten Licht-Akzente und die stärksten Farbwerte zu einer Wirkung zu vereinigen. Aus dem Einklang und der gegenseitigen Steigerung vom Schmuckwert und Lichtwert zum Darstellungswert ist ein Stimmungswert geworden [46]).

Damit hat sich das Hauptinteresse des Künstlers von den reinen Farbwerten wieder abgewandt, und mit diesem Augenblick verlieren auch die Schillerfarben ihre Bedeutung wieder. Bei den drei Passionsszenen, die der folgenden Zeit angehören (Augsbg. Gal. 71—73), ist zwar die klare Farbgebung geblieben, aber die Schillerfarben sind verschwunden. Bei der Pauls-Basilika (Augsbg. Gal. 68—70; 1504) finden wir nur noch schön gemusterte Stoffe und höchstens einen schillernden Bischofs-Handschuh von ungefähr 2 cm^2 Ausdehnung, also gewiß keinen wesentlichen Beleg mehr.

Bei den Teilen des Katharinen-Altares (Augsbg. Gal. Nr. 71—77; 1512) kommt das alte Gelb-Rot (75) wieder zu Ehren, außerdem kann der Mantel des gekreuzigten Petrus (77) schwach blau-violett gesäumt sein. Die Schillerfarben sind hier nicht mehr Ausdrucksträger, sondern Stoffdarstellungen. Merkwürdig bleibt die Stellung des Gelb-Rot-Klangs; er verdiente eine eigene Untersuchung.

Beim Münchener Sebastians-Altar endlich (APM Nr. 5352, 668, 669; 1516), mit seinen grau gedeckten Farbtönen, lassen sich Schillerfarben gar nicht mehr vorstellen. Nur ein kleines Stückchen gelbrotes Futter wird am Kragen des links vorn knieenden armbrustspannenden Kriegsknechts sichtbar.

Wie verhielten sich die anderen Augsburger Maler? 1502 beginnt Hans Burgkmair d. Ä. Bei der Basilika S. Pietro (Augsbg. Gal. Nr. 85; 1501) schillern nur die Drachenflügel beim Kampf St. Georgs. (Das Changeant bei der Margareta ist mir nicht klar). Bei der Basilika Lateranense (Augsbg. Gal. Nr. 86—88; 1502) finden wir außer Gelb-Rot (am Untergewand des Hohen Priesters und an Kopfbedeckungen, also an den gebräuchlichsten Stellen) vielleicht einen grün-roten Ärmel unter braunem Mantel. Bei der Basilika Sta. Croce (Augsbg. Gal. Nr. 89—91; 1504) sehen wir in den Schiffen der Hl. Ursula die Summe vornehmer Gewänder mit viel Sorgfalt gemalt; wir sehen Gold- und Seidenstoffe, auch feines Pelzwerk, aber nur äußerst wenig Schillerstoffe. Jede der adeligen Damen hat für ihr Gefolge eine besondere, einheitliche Tracht, die der eigenen entspricht, nur einige Grade einfacher ist: So tragen die Frauen der Hl. Lucia weinrot-grüne Schärpen; außerdem hat einer der Türken einen weinrot-blaugrauen Turban. Es handelt sich also ausschließlich um modische Stoffdarstellungen ohne besondere künstlerische Bedeutung. Burgkmair gibt einer Forderung der Zeit nach, ohne sich von ihr beeinflussen zu lassen.

Wir können hier gleich das Basilikenbild des Meisters L. F. anschließen (Augsbg. Gal. Nr. 2082—2084; 1502); es zeigt die Basiliken S. Lorenzo und S. Sebastiano und die Kreuzeslegende. Bei jeder der vier Darstellungen aus der Kreuzeslegende sehen wir im Gefolge der Kaiserin Helena eine Dienerin in gelb-blauem Untergewand. Der Meister L F. verwendet also die Schillerfarben ähnlich, wie Hans Burgkmair sie vor allem in dem zwei Jahre später entstandenen Bild der Basilika Sta. Croce gebraucht.

In der ganzen Reihe der Augsburger Basilikenbilder finden wir also nur recht wenig Schillerfarben, und auch diese nur als Stoffdarstellungen ohne besondere Bedeutung. Ob hier eine Weisung der klösterlichen Bestellerinnen mitspielte? Auch andere Beobachtungen würden dazu stimmen [47]).

Auf Burgkmairs Rosenkranz-Altar von 1507 (Augsbg. Gal. 92—94) tragen die Propheten Gelb-Rot; ein Harfenengel in der Mitte rechts ist in Grün-Weinrot gekleidet; es handelt sich dabei um eine ausgesprochen gekonnte Stoffdarstellung. Damit gehört Burgkmair schon in die zweite Periode der Schillerfarben-Malerei, und wir werden ihn dort wieder finden.

Unter den anderen schwäbischen Malern, die um 1500 von der Schillermode ergriffen wurden, ist Jörg Breu zu nennen: Auf den Flügeln des Aggsbacher Marien- und Passionsaltars (AAA 373—382) finden wir auf Außen- und Innenseiten Blaugrün-Weinrot, Gelb-Grün und Gelb-Blau, auf den Flügeltafeln des Melker Hochaltars (AAA 383—386) auf den Außenseiten Gelb-Grün, Orange-Oliv, Blau-Rosa und Blau-Gelb. Jörg Breu sucht also gleich Holbein neue Farbzusammenstellungen, wertet aber die Schillerfarben anders, indem er sie nicht den Innenseiten der Flügel vorbehält.

Bernhard Strigel vermittelt auf dem Pfullendorfer Altar (Frankf. Städ. St. G. 453—456; um 1500) zwischen dem stark zinnoberroten Man-

l und dem violetten Kleid der Hl. Elisabeth durch olivgrün-rötliches
tter. Beim Propheten Isaias (Augsbg. Gal. Nr. 55/56, um 1500) beleben
lb-rote Ärmel das an sich wenig farbige Bild. Auch bei Strigel spielen
so die Schillerfarben nicht die bedeutende Rolle in der Entwicklung
e beim älteren Holbein. Seine eigene und besondere Farbbegabung
er erkannte die Möglichkeit, die Schillerfarben zur Vermittlung zwischen
ei sehr stark voneinander abstechenden Tönen. Er gebraucht sie also
in farbtechnisch.

Dann aber verwendet auch er sie nur noch als beliebten Mode-
ekt. Auf dem Mindelheimer Sippenaltar zum Beispiel (Nürnbg. Germ.
. Gm. 254—259, 888—891) treffen wir gelb-weinrot schillernde Bischofs-
ndschule und ein grünzartweinrotes Futter in einem roten Mantel, und
i der Dornenkrönung aus Salem (Karlsr. Gal. Nr. 60; 1507/08) einen
iegsknecht in blau-rötlichem Faltenhemd. Der Farbklang Gelb-Rot,
r bisher einem Kriegsknecht bei der Passion geeignet hatte, muß also
s Schillerfarbe gedeutet worden sein, wenn hier statt des Gelbs und
ts, was früher die Hauptsache gewesen war und die Bedeutung ge-
gen hatte, eine andere Schillerfarbe erscheinen kann; die Bedeutung
t sich von den Farbtönen auf die Farberscheinung verschoben. Damit ist
ch wieder eine Wertung der Schillerfarben ausgesprochen, die der bei
lbein direkt entgegengesetzt ist.

Im Werk des Meisters von Sigmaringen finden wir ausgesprochen
ufig Schillerfarben. So sehen wir auf den Innenseiten der Außenflügel
s Inzigkofer Altars (DoE. Nr. 22—33) schillernde Futterstoffe in Gelb-
ün, Grün-Weinrot, Rot-Grün und Olivgelb-Trübblau: Freude an der
rbe fand in einer Modeerscheinung willkommene Nahrung.

War bis hierher der Nachdruck bei der Schillerfarbendarstellung
uptsächlich auf dem Gebiet der Farbe gelegen, sofern die Schiller-
be im Werk eines Künstlers überhaupt Bedeutung hatte, so verlagert
sich im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auf das Bemühen um
llkommene Stoffdarstellung. Zwischen diesen beiden Perioden ist eine
rze Pause festzustellen, in der die Schillerfarben bedeutungslos sind,
oft geradezu vermieden werden.

Am klarsten zeigt sich das bei Martin Schaffner. Wir finden bei
n überhaupt erst um die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahr-
nderts die ersten Schillerfarben. Auf dem Anwylschen Epitaph (Stutt-
rt Gal. Nr. L. 23; 1514) tragen zwei Ritter schillernde Helmbänder. Auf
r Anbetung der Könige (Nürnbg. Germ. Nr. Gm. 267; 1510/15 findet sich
gelb-rotes Hutband und eine goldbrau-blaugraue Schärpe. Vor allem
er bei der Auferstehung (Stuttgt. Gal. Nr. L. 22; 1516) sehen wir links
n grün-weinrote Ärmel, grautonig gemalt; hier ist jeder Gedanke an
n Schmuckwert ausgeschaltet, es handelt sich rein um eine Wieder-
be eines modischen Stoffs. In Schaffners späteren Werken finden wir
chstens noch die alte Leuchtfarbe Weiß-Blau als Schillerfarbe ausge-
t. (Ulm, Münster, St. Anna Selbdritt, um 1524).

Bei Burgkmair haben wir die Freude an der Stoffdarstellung schon
ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts festgestellt. 1518 nimmt er die

Schillerfarben wieder auf: Die Heiligen bekommen mit Schillerseide ge-
fütterte Mäntel, schillernde Ärmel und Schärpen. 1524 noch liegt bei de-
Geißelung Christi (Stuttgt. Gal. Nr. 1758) rechts auf einer Truhe eine grün-
braun schillernde Jacke, und bei der Kreuzschleppung fehlt der gelb-rote
Kriegsknecht nicht. Sonst aber gibt Burgkmair in seinen späteren Jahren
die Schillerfarben wieder ganz auf [49]). Burgkmair verwendet also Schiller-
farben nur, wenn sie gerade allgemein im Gebrauch sind; sie bestimmen
seine Entwicklung nicht, sondern er kann die Wirkungsmöglichkeiten, die
sie bieten, auch auf andere Weise erzielen. Er steigert sie auch, im Ge-
gensatz zu Holbein, nicht zu besonderen Wirkungen.

Wir finden also auch in Schwaben als erste neue Schillerfarbe den
Klang Grün-Weinrot (1480/90); ungefähr gleichzeitig, wenn auch nicht
gleich häufig, tritt Blau-Weinrot dazu. Zeitblom gibt als erster dem
Grün-Rot, das er in verschiedenen Erscheinungsformen als einzige Schil-
lerfarbe verwendet, größeren Raum innerhalb der farbigen Komposition
(um 1495—1500). Jörg Stocker fügt um die gleiche Zeit den beiden ge-
nannten und den aus Gelb-Rot bis Gelb-Violett ableitbaren Farbklängen
als Neuerfindung Orange-Grün bei.

Bei Hans Holbein d. Ä. nehmen die Schillerfarben in der Entwick-
lung der Farbigkeit einen großen Raum ein: Er betont ihren Schmuck-
wert und verwendet ihn zum Ausdruck der Heiligkeit und Überwirklich-
keit (Kaisheimer Altar; 1502). Dann aber benützt er die Schillerfarben
um ihres Helligkeitswerts willen als Träger höchsten Lichts und damit
höchsten Ausdrucks. Mit dieser Verlagerung der Wertschätzung der
Schillerfarben vom farbigen Eigenwert zu einem Stimmungswert (Dar-
stellungswert) sind sie nicht mehr notwendig und verlieren damit auch
sofort ihre Bedeutung; wenn wir sie auf späteren Werken noch treffen,
sind sie reine Stoffdarstellungen mit in jeder Weise untergeordneter Be-
deutung.

Bei den anderen schwäbischen Malern ließ sich kein solch inneres
Verarbeiten der Schillerfarben aufzeigen. Für Burgkmair waren sie
stets eine Sache der Mode und eine Aufgabe der Stoffkennzeichnung;
so bringt er sie in seinen früheren Werken nur an untergeordneter Stelle,
in seinen späteren Werken in reicherem Maße als Gelegenheit, sein
malerisches Können zu zeigen.

Bernhard Strigel schätzt die Schillerfarben als Vermittler zwischen
zwei Farbtönen, Jörg Breu sucht mit ihnen neue Farbklänge zu finden
und der Meister von Sigmaringen benützt sie aus Freude an ihrem far-
bigen Eigenwert. Martin Schaffner dagegen malt sie nur in der zweiten
Periode und rein als Stoffdarstellung, zum Teil sogar mit Unterdrückung
ihres Eigenwerts.

So sehen wir also, daß in Schwaben alle bedeutenden Maler um
1500 den Schillerfarben huldigen, jeder sie aber nach seiner Weise aus-
wertet. Um 1520 aber, in der zweiten großen Welle der Schillerfarben
ist ihre Wertung einheitlich: Stoffdarstellung, an der der Maler zeigt, was
er kann.

d) Bayern um 1500.

In Bayern finden wir außer dem alten Gelb-Rot nur äußerst wenige Schillerfarben. Vor allem trifft man keine Schillerfarben, die nicht als Stoffdarstellungen gewertet wären und nicht in erster Linie als solche gedeutet werden müßten; darin nimmt Bayern geradezu eine Sonderstellung in Deutschland ein, ähnlich der von Siena in Italien.

Hans Wertinger gibt 1498 bei der Legende des Hl. Sigismund (Freising, Untere Domsakristei, AAA 735) dem Ausebius ein blau-gelbes Hutband, abgesehen von den gelb-roten Waffenröcken, Kopftüchern und Ärmeln, und malt in der „Verteidigung des Altarsakraments" (Landsh. Gal. Nr. 9953, um 1500) zweimal Grün-Weinrot. Außerdem sind dort für das Bemühen um Stoffdarstellung Gewänder aus gewässerter Seide zu bemerken.

Bei einem Flügelaltar um 1500 aus Untermenzing (BNM Nr. 63 a/b) sehen wir auf dem linken Flügel eine violett-orangefarbene Kasel; handelt es sich dabei auch nur um ein sehr kleines Intervall, so doch um eine deutliche Darstellung eines Schillerstoffs.

Marx Reichlich malt 1502 einen weinrot-meergrünen Kragen (APM Nr. 1459, Heimsuchung); bei diesem Meergrün-Weinrot wird es uns später gelingen nachzuweisen, daß es sich dabei tatsächlich um die Wiedergabe eines gebräuchlichen Stoffs aus jener Zeit handelt. Auf dem Neustifter Jakobus- und Stephanus-Altar (APM 8511, 2590/91; 1506) finden wir nur noch mehrmals Gelb-Rot.

Auch bei Albrecht Altdorfer sind die Belege spärlich. Bei der Marter der Hl. Katharina um 1506 (Wien, Gemäldegalerie d. Kunsthist. Mus. Nr. 1766) schillert das Brustbild der Heiligen orange-blau, außerdem sehen wir Gelb-Rot. Bei der Maria mit Kind, Hl. Joseph und Johannes Evangelist von 1515 (Wien, Gemäldegal. d. Kunsthist. Mus. Nr. 1422) ist es zweifelhaft, ob wir den Saum des Gewands des Johannes als blau-rot-schillerfarben bezeichnen müssen. Daß aber die farbige Erscheinung von Stoffen den Künstlern interessiert, sehen wir an der Wiedergabe des durch den Schleier scheinenden Gewands. Ähnlich ist es beim Flügelaltar aus der Regensburger Minoritenkirche (Regensburg, Städt. Museum, AAA 13—17; 1517): Auf der Mitteltafel könnte dort bei einem Hirten Grün-Blau gesehen werden.

Auf dem Flügelaltar von St. Florian von 1518 (Stift St. Florian, AAA 18—33) trägt der Hl. Sebastian vor dem Kaiser (AAA 26) einen blau-rot schillernden Gürtel, außerdem findet sich gelegentlich Gelb-Rot. Bei der Geburt Mariä (APM 5358; 1520—25) trägt eine Dienerin ein orange-grünes Brusttuch. Die Wiege ist mit einem rot-grünen Tuch bedeckt, und von den Engeln tragen einige leicht schillernde Gewänder: Wieder handelt es sich um unwesentliche, nur bei genauer Betrachtung in Erscheinung tretende Stoffdarstellungen.

Die übrigen Belege aus Bayern sind schnell beigebracht: Der Meister der Augsburger Verkündigung gibt bei der Verkündigung (Augsbg. St. Jakob, AAA 630) dem Engel einen blau-rosa Kragen (vgl.

Dürer S. 35), beim letzten Abendmahl (Nürnbg. Germ. Nr. 1245, AAA 631) dem Judas ein blau-rosa schillerndes Gewand mit gelbem Kragen.

Der Meister von Mühldorf malt bei der Stammtafel der Pfeffinger (BNM VIII, 77; 1516) vor allem bei den älteren Mitgliedern der Sippe Schillerfarben. Wollte er die schillernden Gewänder als altertümlich kennzeichnen? Der Monogrammist J bringt außer einem Gelb-Rot bei dem „Wunder am Grabe des Heiligen" (Nürnbg. Germ. 317—324, AAA Nr. 686—693; 1520; Nr. 687) ein grün-rosa Futter. Der Meister der Rechbergschen Kreuzanheftung (Landsh. Gal. HG. 750; 1520—25) gibt einem der Kriegsknechte ein grün-weinrot schillerndes Wams mit Pluderärmeln; hier unterstreicht die Schillerfarbe die wichtigste Person, den Kriegsknecht, der den Hammer schwingt. Melchior Feselein bringt in seinen vielfigurigen Belagerungsbildern (Schleißh. Nr. 13 und 686; 1529 und 1533) in Schillerstoffe gekleidete Herrschaften, klein und farblich unwichtig.

Zum Schluß ist noch das Familienbildnis des Pfalzgrafen Johann II. Grafen von Sponheim von Peter Gertner aus Neuburg a. D. zu nennen (BNM 100; 1532/34), auf dem der Pfalzgraf einen braunen Mantel mit meergrün-weinrotem Futter trägt. Der Mantel ist oben umgeschlagen, sodaß das Futter als breiter Schulterkragen sichtbar wird. Sicher ist hier nicht nur der Pfalzgraf, sondern auch sein Mantel portraitiert. Wir sehen darin den Beweis, daß gerade diese Schillerseide damals in Gebrauch war. Wir werden sie zuerst von Dürer gemalt finden, haben aber auch bei anderen Meistern schon auf sie hingewiesen (Reichlich, APM, Heimsuchung, vgl. S. 33).

Die meisten der Vorkommen in Bayern sind geringwertig in der Gesamtkomposition, und häufig sind sie nicht ganz eindeutig. Das mag zum Teil seine Erklärung darin finden, daß die Bayern die Dingfarbe schon früher aufzulösen begannen als die Maler anderer deutscher Stämme. Beim Münchener Kreis um Jan Polack zum Beispiel ist es meist ausgeschlossen, festzulegen, ob der Maler einen Schillerstoff dargestellt, oder nur einen einfarbigen Stoff stark farbig gesehen und wiedergegeben hat. Im Verlauf der Entwicklung vom dingfarbigen zum verhältnisfarbigen Sehen brauchten die Bayern also die Schillerfarbe nicht, ebensowenig zum Beweis ihres malerischen Könnens.

Ein weiterer Grund für die geringe Bedeutung der Schillerfarben in Bayern liegt im bayerischen Realismus: Schillerfarben sind hier Abbilder von Schillerstoffen. Als solchen kann ihnen keine größere Bedeutung zukommen als den Stoffen, die sie darstellen. Schillerstoffe aber sind menschliches Erzeugnis, profan, und können deshalb hier nicht Träger besonderer Heiligkeit sein.

Ein letzter Grund aber mag auch in der Empfindlichkeit des Bayern für die sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe liegen. Der Sinnbildgehalt der Schillerfarben kann Auftraggeber wie Maler beeinflußt haben; vielleicht konnten auch aus irgend einem derartig „abergläubischen" Grund die Schillerfarben als Stoffdarstellungen nicht besonders stark zur Geltung kommen.

e) Franken um 1500.

Auch mit der Betrachtung der Schillerfarbe können wir in Franken ei Dürer beginnen. Auf der Nürnberger Beweinung (Holzschuherstiftung m 1498/1500; Nürnbg. Germ. 165) trägt die Magdalena Meergrün-Blaßosa, ebenso einer der Männer. Bei der Münchener Beweinung (APM r. 764; um 1500) trägt die Magdalena ein ähnliches Schultertuch und in gelbrotes Kleid. Einer der Mäntel ist meergrün-violett gefüttert. Auf em Paumgartner Altar (APM Nr. 706; 1498) trägt der eine der Hirten ein esonderes Gelb-Rot [50]).

Sonst finden wir bei Dürer keine Schillerfarben. Bezeichnend aber t, daß dieses Meergrün-Rosa oder -Violett dasselbe ist, das wir durch en Mantel des Pfalzgrafen Johann (BNM Nr. 100, vgl. S. 34) als wirklich etragene Schillerseide nachweisen konnten. Mehr als Stoffdarstellung nd die Schillerfarben auch für Dürer nicht, es sei denn, man sähe arin, daß gerade die Magdalena Schillerseide trägt, eine besondere erwendung der Schillerfarben nach dem Gefühlswert. Wir begegnen uch sonst der Magdalena gelegentlich als Schillerfarbenträgerin.

Für die Entwicklung der Schillerfarben besonders aufschlußreich ber ist die Stellung H. L. Schäufeleins. Bei den zwei Tafeln mit Heiligen Nürnbg. Germ. Nr. Gm. 299; 1506/07) ist der rote Mantel des Hl. Callixs grün-weinrot gefüttert: Auch Schäuffelein fängt mit der ersten neuen chillerfarbe an, und sie bleibt bei ihm bis 1515 das einzige Vorkomen. Dann sehen wir häufig Blau-Weinrot und Weinrot-Blau, zum Beiiel bei der Nördlinger Judithgeschichte (Museum im Rathaus; 1515), ei den Donaueschinger Flügeln eines Rosenkranzaltares (DoE Nr. 69 is 71), bei der Stuttgarter Anbetung der Könige (Stuttgt. Gal. Nr. 58) nd beim Schleißheimer Ecce Homo (Schleißh. Nr. 9585; 1517). Meist ber ist das Intervall zwischen den beiden Farbtönen so gering, daß re Zuweisung zu den Schillerfarben bestritten werden kann. Außerdem edeutet das Blau-Weinrot ja keine Schillerfarben-Neuerfindung, sonern es ist eine neue Deutung des alten blau-weinroten Purpurs. Immern ist eine Neigung zum Schillern sicher.

Der Christgartner Altar (APM Nr. 920 ff; 1525/30) aber entspricht in er zweiten Schillerfarben-Periode an Wichtigkeit der Stellung von Holeins Kaisheimer Flügeln in der ersten Periode [51]). Blau-Violett, Gelbrün, Gelb-Blau und Grün-Rot sind die auf ihm mehrfach vorkommenden arbpaare. Ähnlich wie Holbein beim Kaisheimer Altar, so sucht auch chäufelein beim Christgartner Altar durch neue Nuancen der Farbne und durch wirkungsvolle Wahl der Gegenüberstellungen die Farbhönheit zu steigern. Allerdings liegt die Hauptwirkung nicht mehr in em Leuchten schöner Farbpaare aus dunklem Grund, sondern mehr in nem Aufleuchten von Olivtönen. Man könnte am Vergleich der Farbgit der beiden Altarwerke den Grad der Entfernung von der alten Farbgit im Lauf der dazwischen liegenden 25 Jahre aufzeigen.

Der Stufe von Holbeins Walther-Epitaph entspricht der Donauchinger sogenannte „Verlorene Sohn" (DoE Nr. 113, um 1535): Die ein-

zige Schillerfarbe trägt der verlorene Sohn selbst, nämlich Meergrün Weinrot, wodurch er besonders hervorgehoben und zum Mittelpunkt ge macht wird. Die Schillerfarbe als Abbild des Schillerstoffs kennzeichne den Prasser, der Schillerfarb-Kontrast als Lichtpunkt die Hauptperson die Farbschönheit, der farbige Eigenwert spielt dabei wenig mit. Wiede haben wir den kennzeichnenden Unteschied zwischen der ersten Periode der Schillerfarben und der zweiten: Die erste Periode schätzt die Schiller farben in erster Linie um ihres Schmuckwerts willen (farbiger Eigenwert); die zweite als Stoffporträt (Darstellungswert); beide Zeiten aber können sie darüber hinaus durch die Zuteilung zu bestimmten Trägern oder durch besondere Stellung in der Farb- und Licht-Kompositon zur Erzielung besonderer Stimmungs-, Gemüts- und Gefühlswerte gebrauchen.

Im Ganzen gesehen haben die Schillerfarben auch in Franken nicht die Bedeutung erlangt, die sie in Schwaben hatten. Eine unmittelbare Ablehnung wie in Bayern aber haben sie nicht erfahren, sondern ihre Verwendung erscheint mehr zufällig und im Belieben des Malers gewesen zu sein. Wir können das vielleicht aus der geringeren malerischen Begabung der Franken erklären, aus dem größeren Interesse an Zeichnung und Linienkomposition, jedenfalls nicht, wie in Bayern, aus einer fortgeschrittenen Auflösung der Dingfarbe.

Die Hans Traut zugeschriebene „Geburt Mariens" (BNM VIII 399; fränkisch um 1500) zeigt eine rot-blau schillernde Bettdecke (vgl. die Wiegendecke bei Altdorfers Geburt Mariä, APM 5358, S. 33; auch in Inventaren werden gelegentlich Bettücher aus Schillerseide genannt [52]). Auf dem Ortelshofer Altar des Wolf Traut (BNM Nr. 400; 1514) trägt der Hl. Christophorus ein orange-gelbgrünes Mantelfutter, vielleicht auf dem Außenflügel ein hl. Bischof einen blau-rosa gefütterten Mantel; außerdem kommt Gelb-Rot vor. Auf den Flügeln des ehemaligen Welser-Altares (Nürnbg. Germ. Nr. Gm. 187/188; Dürerschule, Art des Hans von Kulmbach, 1522/30) trägt eine Magd bei der Darbringung im Tempel ein meergrün-rosa Kleid. Diese Magd mit den Schillerfarben begegnet uns seit Rogier van der Weydens Columba-Altar immer wieder.

So sehen wir, daß in Franken die Schillerfarben nur als Modeerscheinung aufgenommen und gepflegt wurden. Nur auf Schäufeleins Christgartner Altar wird ihr Schmuckwert ausgearbeitet und betont, vergleichbar Holbeins Kaisheimer Altar. Auch die Weiterentwicklung der Schillerfarben ist bei Holbein und Schäufelein ähnlich. Diese Entwicklung zeigt, daß ein Künstler auch eine reine Modeerscheinung nicht nur äußerlich aufnimmt, sondern sie nur dann ergreift, wenn sie seinen Gestaltungsabsichten entgegenkommt, ihre Möglichkeiten dann bis zur letzten Wirkung steigert, und sie dann aufgibt, sobald sie ihm keine weitere Entwicklungsmöglichkeit mehr bietet.

f) Südwestdeutschland.

Auch das westliche Oberdeutschland liefert uns in den beiden Hauptzeiten einige Belege. Um 1500 ist bei einem Martyrium des Hl.

ndreas (Nürnbg. Germ. Nr. Gm. 1192; Oberdeutsch) der rote Mantel des eiligen meergrün-rosa gefüttert, und bei den Anbetenden sehen wir leergrün-Rosa und Blau-Weinrot. Auch hier also wieder als erste Schill-rfarben Ableitungen von bekannten Farberscheinungen und Grün-Rot.

Beim Hohenlandenberger Altar (Karlsr. Gal. Nr. 48; Bodenseeschule m 1500, aus Konstanz) vermittelt zwischen dem Rot des Mantels des Hl. elagius und dem goldenen Gewand ein grün-violettes Futter. Bei Hans ries' Weltgericht von 1501 (APM Nr. 280—285) ist vielleicht der Mantel ariä rotbraun-grün gefüttert, und bei der Anbetung der Könige (Zürich, al. Nr. 22967 trägt der Mohrenkönig gelb-blaue Tütenärmel und ein leichfarbiges Band um das Barett, während einer der beiden anderen önige ein gelb-rotes Hutband hat.

Zwischen 1510 und 1520 finden wir zum ersten Mal einen Farb-ang, der später für Südwestdeutschland kennzeichnend wird, nämlich ellblau-Sandfarben[53]. Ein Engel trägt diesen Farbklang auf einem berrheinischen Flügelaltar mit der Krönung Mariä (Freibg. Aug.); ein nderer Engel und eine weibliche Heilige auf demselben Bild haben rün-Weinrot. Auch bei einer Hl. Ottilie (BNM Nr. 21/89; oberrheinisch 10/20) trägt einer der Engel Blau-Sandfarben in sehr auffälliger und estimmter Art. Bei zwei Heiligen aus der Schweizerischen Bodensee-chule (DoE Nr. 60/61; 1515/20) finden wir ein grün-rotes Futter, bei einer . Margaretha (Karlsr. Gal. Nr. 80) meerblau-gelbgrüne Ärmel, und bei ner Hl. Sippe (Karlsr. Gal. Nr. 74; Oberrhein um 1520) zweimal grau-olett schillernde Kragen und dreimal den Klang Grün-Rot.

Fanden wir also den Gelb-Rot-Klang am Oberrhein verhältnis-äßig selten, außer im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, in dem er ann häufig zu Gelb-Violett umgewandelt wurde, so kommen um 1500 uch dort die Schillerfarben auf. Sie werden in ähnlicher Weise ver-endet, wie Zeitblom es tat, nämlich um ihres Schmuckwerts willen; vor lem den Heiligen stehen sie zu. Ein farbliches, malerisches Problem ent dem Schmuck der Heiligen.

Auch die führenden oberdeutschen Meister sind nicht an den chillerfarben vorbeigegangen. Die antiken Sagenhelden der großen ythologischen Bilder des Nikolaus Manuel Deutsch (Basel Mus. Nr. 422; 17/18?) zum Beispiel sind nach neuester Mode gekleidet; sie tragen elbrote, blau-rote und sandfarben-grüne Schillerseiden (Urteil des ris). Bei der Schlüsselverleihung (Zürich Mus. Nr. 2382) ist der rote antel des Petrus grün-sandfarben gefüttert; ein Apostel links trägt ein ün-weinrotes Gewand. Nikolaus Manuel Deutsch nimmt also die Schill-rfarbenmode begeistert auf und verwendet sie ganz im manieristischen nn, um nicht nur seinen dargestellten Gestalten das Ansehen der acht zu geben, sondern auch seinen Bildern selbst.

Hans Baldung Grien ist in Beziehung auf die Schillerfarben nicht hr ergiebig. Dagegen kann der Meister von Meßkirch bei der Be-achtung der Schillerfarben besser den südwestdeutschen Meistern an-eschlossen werden als den schwäbischen. Denn vor allem bei ihm

finden wir die Farbklänge Grün-Sandfarben und Blau-Sandfarben. Au dem Falkensteiner Altar tragen sie Engel, Apostel und Heilige (Do Nr. 81—86), und auch auf dem Wildensteiner Altar und den Flügeln zum Meßkircher Hochaltar sind sie zu finden (DoE 91—95; nicht vor 1538/39 und 76—80, 1536). Um diese Zeit finden wir in Schwaben kaum meh Schillerfarben; deshalb fehlt das Vergleichsmaterial, das entscheiden könnte, ob diese Grün- und Blau-Sandfarben-Klänge den Südwesten oder die spätere Zeitstufe kennzeichnen.

Den Gelb-Rot-Klang finden wir beim Meister von Meßkirch bei einer Anbetung der Könige (Sigm. Nr. 11); die Schärpe des Mohrenkönigs schillert so. Beim Gegenstück, der Anbetung der Hirten, schillert ein Engelsgewand gelb-blau. Außerdem kommt der Farbklang Blau-Rosa und Grün-Rot vor, nämlich ein grün-weinroter Kriegsknecht auf dem Wildensteiner Altar (DoE Nr. 76—80), eine Appolonia mit rot-grünen Ärmeln unter rotem Mantel (Sigm. Nr. 15), auf dem Sigmaringer Flügelaltärchen (Sigm. Nr. 14) eine Appolonia mit Blau-Rosa unter rosa Mantel und eine Ursula mit Weißlichgrün-Rosa.

Der Meister von Meßkirch schätzt also die Schillerfarben besonders hoch, behält sie sehr lange bei und gewinnt ihnen durch Erfindung neuer Zusammenstellungen neue Feinheiten ab. Sie müssen seiner großen Farbbegabung besonders reiche Nahrung geboten haben. Er hatte auch Zeit, sich besonders der Farbe zuzuwenden, denn auf den Gebieten, die die Maler der Jahrhundertwende bewegt hatten, waren die Probleme gelöst oder als unwesentlich verblaßt. Entwicklungsgeschichtlich dürfte ihm also eine ganz besondere, wesentliche Stelle zukommen.

Hans Holbein der Jüngere, der von seinem Vater die Schillerfarben gelernt haben muß, verwendet sie nur in verhältnismäßig kurzen Zeitspannen. Bei den beiden Altarflügeln mit der Passion in acht Darstellungen (Basel Gal. Nr. 315, um 1524) finden wir Gelb-Rosa und Grünlichgelb-Weinrot, also vom alten Gelb-Rot abgeleitete Farbklänge. Die um 1522 angesetzte Hl. Ursula (Karlsr. Gal. Nr. 65) trägt ein weinrot-grün schillerndes Kleid unter rotem, pelzgefüttertem Mantel. Bei einigen anderen seiner Werke, bei denen man noch an Schillerfarben denken kann, spielen sie keine große Rolle mehr, da sie unfarbig gemalt sind und nur kleine Intervalle umfassen, also mehr wie Spaltungen einer einheitlichen Farbe wirken.

Vor allem also in der Zeit, in der Holbein stark unter italienischem Einfluß stand, verwendete er die Schillerfarben; es sind auch nicht die Klänge, die er beim Vater gelernt hatte, sondern man spürt deutlich die Übernahme. Das zeigt, daß nicht nur die Erscheinung des Schillerns, sondern auch die einzelnen Farbtöne und die farbige Gesamthaltung übernommen werden können [54]). Vergleichen wir unsere anderen Beispiele, in denen wir gewisse Verwandtschaften bemerkten, so zeigt sich, daß in diesen Fällen meist die Erscheinung, nicht die Farbtöne übernommen wurden. Es muß sich also nicht unbedingt um direkte Berührung gehandelt haben.

g) Mitteldeutschland.

In Mitteldeutschland entspricht die Entwicklung in großen Zügen der in Süddeutschland. 1497 malt Nikolaus Schit auf dem Altar von Nieder-Erlenbach (Darmst. Nr. 10) mehrfach Grün-Violett und Graublau-Gelb; auf der Tafel der 14 Nothelfer in Frankfurt (Frankf. Städ. Nr. HM 39) füttert er den roten Mantel des Hl. Christophorus rotviolett-grün. Auch hier also beginnt die Entwicklung mit Abwandelungen von Gelb-Rot-Violett und Grün-Rot.

Unter der großen Gruppe von Bildern, die unter dem Namen des Hausbuchmeisters zusammengefaßt werden, finden wir häufig Belege für die Schillerfarben. Allerdings scheinen sie auch hier nicht vor dem Ende des 15. Jahrhunderts vorzukommen. Bei den früheren Bildern zeigen sich die Schillerfarben als kleine Modedarstellungen (z. B. Freibg. Aug. Nr. 11531, Hausbuchmeisteraltar um 1480? gelbhellblauer Tütenärmel; Frankf. Städ. Nr. HM 43, Meister aus der Nachfolge des Hausbuchmeisters um 1490: Gelb-Weinrot und Grüngelb-Violett an Turbanen und Ärmeln). Bei der Ende 15. Jahrhundert bezeichneten Kreuztragung in Donaueschingen (DoE Nr. 129) begegnet uns das Grün-Rot, das wir bis jetzt immer wieder als erste neue Schillerfarbe gefunden haben, und das deutlich in die erste Periode der Schillerfarben weißt. Bei der Auferstehung Christi im Städel (Frankf. Städ. Nr. NG 447) dagegen findet sich nur Gelb-Blau, Gelb-Violett und Gelb-Graublau; unseren bisherigen Beobachtungen nach müßte sie also früher anzusetzen sein.

Das Blau-Sandfarben, das wir bis jetzt für Südwestdeutschland seit dem zweiten Jahrzehnt als kennzeichnend erkannt haben, sehen wir auf einem „Schule des Hausbuchmeisters um 1500" bezeichneten Bild der sitzenden Madonna in Donaueschingen.

Um 1510 finden wir bei Martin Kaldenbach, genannt Heß, auf der Frankfurter „Darstellung im Tempel" (Frankf. Städ. Nr. HM 40) ein Gewand mit rot-bläulichem Futter; auch dieser Farbklang erinnert in der Tönung an das Blau-Sandfarben. Es ist möglich, daß ein derartiger Schillerstoff in Südwestdeutschland um jene Zeit besonders viel getragen wurde; wir konnten ihn nicht nachweisen. Andererseits aber entspricht dieser Farbklang der Farbigkeit der 20er Jahre des 16. Jahrhunderts so sehr, daß es nicht nötig ist, ein besonderes Vorbild für ihn anzunehmen, sondern daß er aus der ganzen farbigen Haltung heraus entstanden sein kann.

Auch der große Matthias Grünewald fügt sich in die Entwicklung ein, die sich bis jetzt aus unserer Überschau ergeben hat. Auf der Münchener „Verspottung Christi" (APM Nr. L 2, um 1503) fällt das gelbe, leicht blau schattierte Wams des vordersten Kriegsknechts auf; es geht dabei nicht um gelb-blaue Schillerseide, sondern um den Eigenwert der Farbe, durch den hier die Hauptwirkung erzielt wird.

In der zweiten Schillerfarben-Periode finden wir zunächst nur sehr kleine und unwesentliche Belege: Auf dem Aschaffenburger Maria-Schnee-Altar (Freibg. Aug. Nr. 11480; 1519) kann man an einer kleinen

Figur im Hintergrund, ganz belanglos, gelb-graublau entdecken. Auf der Kreuztragung vom Tauberbischofsheimer Altar (Karlsr. Gal. Nr. 993/994, um 1523/24) begegnet uns wieder der herkömmliche gelb-rote Kriegsknecht. Der Verdacht eines Rückgriffs dieser Zeit auf die Überlieferung der vorigen Generation hat sich schon da und dort erhoben. Beim Münchener Erasmusbild (APM Nr. 1044) aber finden wir vollendete Stoffdarstellungen. Vom alten Gelb-Rot ist hier gar nichts mehr übrig, dagegen ist eine gelb-rote oder orangefarbene Seide glänzend charakterisiert.

Lukas Cranach huldigt den Schillerfarben erst in ihrer zweiten Periode; in seinen frühen Arbeiten vermeidet er sie geradezu, d. h. er verwendet sie nicht an Stellen, an denen man sie eigentlich hätte erwarten müssen. In seinen späteren Werken aber verwendet er sie häufig: Höfisch, zeitfreudig und farbfreudig, ohne sie als besonderes Darstellungsproblem zu empfinden. Seine Schillerstoffdarstellungen stehen dem Geist nach denen der ersten Periode näher als denen der zweiten. Überaus oft gebraucht er Gelb-Rot, daneben aber auch Grün-Rot, Grün-Violett, Goldbraun-Grün und andere Zusammenstellungen. Das Goldbraun-Grün könnte man als eine Übersetzung des südwestdeutschen Sandfarben-Grün in Cranach'sche Farbigkeit bezeichnen.

h) Niederdeutschland.

In Köln haben wir die Entwicklung bis zum Meister der Aachener Schreintüren verfolgt. Zur Gruppe der Maler, die Schillerfarben als kleine, wenig bedeutende modische Zutaten darstellen, gehört der Meister des Bartholomäus-Altars, der schon um 1490 orange-grüne Mantelfutter, türkis-gelbe Ärmel und weinrot-gelbe Turbane malt. (APM Nr. HG 579—581). Später wendet er sich von den Schillerfarben ab (z. B. KFM Nr. 1971, Tod Mariä).

Die Schillerstoff-Darstellungen des Sippenmeisters dagegen entsprechen denen, die wir bei Zeitblom beobachtet haben[55]). Auf der einen der beiden Augsburger Tafeln (Augsbg. Gal. Nr. 13/14) trägt der Hl. Augustin einen blauen Mantel mit grün-rotem Futter, der Hl. Andreas ein blaues Gewand mit grün-roten Aufschlägen. Auf dem Gegenstück zu dieser Tafel aber finden wir nur Brokate, die in ihrer Genauigkeit an die großen Niederländer erinnern. Bei der Münchener Beschneidung Christi (APM Nr. HG 652) trägt der Priester einen grün-roten Gürtel, allerdings kaum auffallend, außerdem findet sich noch zweimal etwas Gelb-Violett. Viel mehr zeigen auch der Nürnberger Calvarienberg und der Siebenfreuden-Altar nicht (Nürnbg. Germ. Nr. Gm 26 und Gm 29—31/873). Bei Dierick Baegert kommt nur das gewohnte Gelb-Rot vor.

Die zweite Periode der Schillerfarben vertritt das Altartryptichon des Pierre des Mares von 1517 in Schleißheim (Schleißh. Nr. 119—121) mit zahlreichen Vorkommen. Hier genügt die Verwendung der Schillerfarben nicht einem Erfordernis der Gesamtfarbigkeit, sondern nur der Forderung der Mode.

Bei Joos van Cleves Flügelaltar im Städel (Frankf. Städ. Nr. 803) gegen sind die Vorkommen gewichtiger; die Magdalena trägt dort ht nur gelb-rote Schillerseide, sondern auch einen gelb-roten Brokat-k. Auf dem Münchener Flügelaltar (APM Nr. HG 150—152) ist der ntel des Hl. Nicasius blau-weinrot gefüttert; dieses Futter macht ge-ezu den Eindruck eines schillernden Samts. Außerdem wird hier :h beobachtet, wie sich die Farben der Stoffe ändern, wenn sie unter em bunten Schleiertuch liegen. Wir schließen daraus wieder, daß Maler viel Interesse an genauer Stoffwiedergabe hatte.

Bartholomäus Bruyn hat viel zu viel mit den Problemen der Licht-stellung zu tun, als daß er sich um eine derartige Spielerei kümmern nte. Im Ganzen fanden wir also auch in Köln weniger Schillerfarben, man hätte erwarten können; allerdings kann unsere Übersicht hier lge des zur Verfügung stehenden Materials nicht genau genug sein, etwas Gültiges aussagen zu können.

Die Übersicht über die Entwicklung in Deutschland ergab folgendes: illerfarben kommen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf, allem in den beiden letzten Jahrzehnten. Eine erste Vorstufe glaubten darin erkennen zu dürfen, daß der althergebrachte Gelb-Rot-Klang fig zu Gelb-Violett, ja bis zu Gelb-Blaugrau und Gelb-Blau abge-ndelt wurde.

Neben diesen Weiterbildungen, die nichts mit Stoffdarstellungen zu haben mußten, sahen wir aber besondere Arten der Schattierung der Aufhellung treten: Faltenkämme wurden zum Beispiel in ganz leren Farben gestrichelt als es die Grundfarbe der Gewänder eigent-hätte fordern müssen. Da diese Erscheinungen vereinzelt und nur untergeordneten Stellen auftraten, vermuteten wir, daß es sich hiebei den Versuch handeln müsse, einen besonderen Stoff wiederzugeben. ür sprach zum Beispiel auch der Ort der Anwendung: Kopftücher, ter und Aufschläge, die die Futter sichtbar werden ließen.

In den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts tauchte ein er, aus den alten nicht ableitbarer und bisher nicht gekannter Farb-ng als Schillerfarbe auf: Grün-Rot, in den verschiedensten Ausprä-gen. Er nahm zunächst in den Bildern geringen Raum ein und wurde für kleine modische Zutaten verwendet.

Im letzten Jahrfünft des 15. Jahrhunderts aber begann man, ihm h größere Flächen einzuräumen, zum Beispiel als Futter des Madon-mantels (Zeitblom). Dabei ging der Ehrgeiz darauf hinaus, mit dieser illerfarbe einen Schillerstoff möglichst genau zu kennzeichnen und derzugeben. Eine besondere Prägung, nämlich Meergrün-Rosa, die bei Dürer zuerst fanden, sahen wir 20 Jahre später bei einem Por-: Wir schlossen daraus, daß es sich dabei tatsächlich um einen in er Zeit beliebten Modestoff und keine Erfindung der Maler handeln se.

Um 1500 lief nun eine Welle von Schillerfarben-Begeisterung durch z Deutschland mit überraschender Gleichmäßigkeit und Gleichzeitig-

keit. Der Ehrgeiz ging daraufhin, das schöne Farbspiel herauszuarbeite die Stoffcharakteristik wurde dabei zwar nicht vernachlässigt, aber s war erst in zweiter Linie wichtig. Den Grund hiefür fanden wir in erst Linie im dingfarbigen Sehen: Die Stoffcharakterstik wurde dadurch e reicht, daß man zwischen den beiden Tönen, die die Schillerfarbe b deten, vermittelte. Die Kunst lag nicht darin, sondern in der Wahl d beiden Töne, im geschickten Intervall.

Dieses Problem, das sich auch ohne die Schillerfarben stets bo konnte die Künstler nicht allzulange beschäftigen. In fünf Jahren w die erste Periode der Schillerfarben zum größten Teil vorüber. Nac ungefähr zehnjähriger Pause aber begann man sich wieder für d Schillerfarben zu interessieren. Nun aber schätzte man an ihnen nic mehr die reine Farbschönheit, sondern man sah in der meisterhafte Wiedergabe eines besonderen Seidenstoffes eine lohnende Aufgabe Farblich hatten sich die schillernden Töne ganz der übrigen Farbkompo sition unterzuordnen, wie die anderen Stoffdarstellungen. Und wie da Problem bei dieser zweiten Periode der Schillerfarben geringer un weniger ausschließlich war, so war auch ihre Bedeutung gegenüber de ersten weit geringer. Sie zog sich zwar über einen längeren Zeitrau hin, aber die Belege sind in jeglicher Beziehung dünner.

Am stärksten bezog der ältere Holbein die Schillerfarben in sein Entwicklung ein; in der zweiten Periode entspricht ihm H. L. Schäufelei der die Schillerfarben in ähnlicher Weise in zwei verschiedenen Ste gerungen auswerten konnte, und am freiesten, weil am spätesten, ver wendete sie der Meister von Meßkirch.

5. Zu den Niederländischen Manieristen.

In den Niederlanden finden wir die Schillerfarben auf einige Werken des Meisters von Frankfurt, zum Beispiel auf der Stuttgarter An betung der Könige (Stuttgt. Gal. Nr. L. 27) grün-gelb schillernde Ärme beim knieenden König, oder auf der Frankfurter Kreuzigung (Frank Städ. Nr. 715) bei den Juden blau-gelbe Ärmel und gelb-weinrote Tu bane. Die Schillerfarbe am Gewand des Königs erscheint als Darstel lung eines kostbaren Stoffes durch kostbare Malerei.

Cornelis Engelbrechtsen zeigt eine ausgesprochene Vorliebe fü die Schillerfarben. Meerblau-Rosa, Gelb-Weinrot, Grün-Rotbraun un Blau-Gelb finden wir auf dem Golgatha-Bild in Basel (Basel Mus Nr. 1248), Türkisblau-Violett bei dem Münchener Bild von Konstantin un Helena (APM Nr. 1458), und auf der Münchener Beweinung (APM Nr. H 245) trägt eine der Marien sogar einen Ärmelaufputz in Grün-Blau-Ro violett, unserer Begriffsbestimmung nach also einen Kamäleon-Stoff; wi dürfen dieser Malerei ruhig glauben, entsprang sie doch sichtlich de Freude am Können der Stoffdarstellung, einem Kraftbewußtsein de Naturwiedergabe gegenüber, das solche mal-akrobatischen Kunststück suchte.

In ähnlicher Weise schätzte Bernaert von Orley die Schillerfarben. ntsprechend der Kostbarkeit, die er den Schillerfarben beimaß, verteilte r sie auch auf ihre Träger: Engeln stehen sie zu (Kreuzigung, Stuttgt. al. Nr. 794; Gelb-Rot und Grün-Violett), der Magdalena als der großen ame (ebendort: Gelb-rotes Untergewand unter Schwarz), und den riegsknechten, den eitlen Herren der Welt (Kreuzschleppung, Basel, Aus. Nr. 1250; Meergrün-Weinrot). Auf demselben Bild allerdings ägt ein Apostel dieselbe Farbzusammenstellung. Auch auf der Münhener Ambrosiuspredigt (APM Nr. HG 743) tragen verschiedene Zuhörer chillerstoffe; es sind sehr kleine Farbflecke, Leuchtpunkte, technisch eherrscht und gut gesetzt, ohne ein besonderes Problem zu bieten. Erinnern wir uns an Hans Holbein d. Ä. Walther-Epitaph: Auch dort waren ie Schillerfarben Träger der höchsten Lichter, auch dort nahmen sie erhältnismäßig geringen Raum ein. Dort aber standen sie im Mittelunkt der Farbkomposition und kennzeichneten die Hauptpersonen, waen also durch eine Häufung von Funktionen zu den ersten Ausdrucksägern geworden. Hier sind sie nebensächlich, zufällig, die Gesamtchilderung ausmalend: Auch hier wird ein Schritt der Entwicklung offenichtlich.

Auch im Zusammenhang mit einem Porträt finden wir in den Nieerlanden Schillerfarben: Bei einer Maria mit dem Kind (APM Nr. 724; 522) malte Lukas van Leyden einen Stifter in grünem Mantel mit blauotem Futter; auch das Blau-Rot fanden wir unter den ersten Schillerarben-Neubildungen: Dieses Porträt macht wieder wahrscheinlich, daß olche Stoffe damals getragen wurden.

Vor allem aber lieben die Antwerpener Manieristen die Darstelung von Schillerstoffen. Durch kostbare, kunstreiche Wiedergabe eines arbenprächtigen Stoffes verleihen sie ihren Werken und den auf denelben dargestellten heiligen Geschichten Kostbarkeit, eine Farbigkeit, ie mit dem Leuchten der Edelsteine wetteifern will [56]).

Im Ganzen finden wir also in den Niederlanden um 1500 keine esondere Häufung der Schillerfarben, nachdem wir ihre Darstellung inige Jahrzehnte früher als in Deutschland hatten beginnen sehen. Um 520 aber finden wir sie dort wie hier als Stoffdarstellungen beliebt. Ihre ünstlerische Wirkung ergibt sich aus der schönen Darstellung eines chönen Stoffs; darin sind die Schillerfarben bezeichnende Äußerungen anieristischer Gesinnung.

6. Italien von der Renaissance zum Manierismus.

Es bleibt noch der Überblick über Italien, das wir um die Mitte des uattrocentos verlassen haben, in einer Zeit, die für die reinen Schillerarben keine Verwendung mehr hatte und noch kein Bedürfnis, Schilleroffe darzustellen. Eine derartige Trennung hatte es in Deutschland der in den Niederlanden nicht gegeben, da dort die Schillerfarben von nfang an Stoffdarstellungen gewesen waren. Es hatte sich dort nur

darum gehandelt, auf welche Eigenschaft der Schillerfarben der Nachdruck gelegt wurde.

Wir beginnen wieder mit Florenz, das uns bis jetzt in Italien die reichste Ausbeute geliefert hatte. Die erste Periode vertritt dort Mariotto Albertinelli. Er füttert den blauen Marienmantel mit Blau-Rot und gibt dem Hl. Joseph einen Mantel in Gelb-Orange, den er grün füttert. (Flor. Uff. Nr. 1586). Bei der Darstellung im Tempel (ebendort) begegnet uns wieder die Dienerin mit dem Korb und den zwei Tauben: Sie trägt auch hier, wie auf Rogier van der Weydens Columba-Altar, wo wir sie zum ersten Mal getroffen hatten, eine Schillerfarbe, nämlich Gelb-Rot. Auf dem Klappaltärchen in Mailand (Maild. Pold. Pezz. Nr. 477) schillern die Gewänder der Heiligen: Auf dem linken Flügel sehen wir ein graublaues Kleid mit rosa Falten, darüber einen grünen, rot schillernden Mantel, auf dem rechten Flügel ein noch deutlicher graublau-rosa Gewand unter grünem, blau geschatteten, gelb aufgelichtetem Mantel. Eine süße Schönfarbigkeit feiert hier Triumphe.

Bei Fra Bartholomeo finden wir nur Gelb-Rot; dieses Farbpaar bekommt aber bei ihm eine ganz besondere Bedeutung. Der Prophet Jesaias (Flor. Uff. Nr. 1448) trägt unter dem goldbraunen Mantel ein gelbrotes Gewand; das ganze Bild ist aus gelblichen und bräunlichen Tönen aufgebaut, der einzige Gegensatz ist etwas Blau am Mantel und Hut. Die Gelb-Rot-Stelle ist der hellste Punkt des Bildes, der den Blick auf sich zieht, und in ihm treten die Farben rein und ungemischt zu Tage, auf die die ganze Farbigkeit hinzielt. Durch die Menge ihrer verschiedenen trüberen und gemischten Abwandelungen und durch die wenigen komplementären Kontrastfarben steigert sie sich von Ton zu Ton bis zu ihm hinauf. Ähnlich ist die Farbbehandlung beim Gegenstück, dem Propheten Hiob (Flor. Uff. Nr. 1449). Nur gipfelt hier das Bild nicht in einem Schillerfarbenpaar, sondern im reinen Rot des Gewands und dem Gelb des Schriftbandes. Fra Bartholomeo konnte also dieselbe Wirkung durch verschiedene Mittel erzielen.

Auch bei dem Bild der Thronenden Maria mit Heiligen (Flor. Uff. Nr. 8397) ist das gelb-rote Gewand einer Heiligen, das unter dem weißen Mantel hervorleuchtet, eine der hellsten Stellen des Bildes. Ihm gegenüber steht wieder keine Schillerfarbe, sondern ein roter Mantel über grauer Rüstung. Das Blau der Mitte dürfte heller gewesen sein und dadurch stärker gewirkt haben; zu ihm hin vermitteln grünliche Töne. Merkwürdiger Weise verwendet Fra Bartholomeo keinerlei andere Schillerfarbenklänge als Gelb-Rot (zum Beispiel auch bei der Madonna della Misericordia, Rom, Gal. Cors. Nr. 579 und bei der Madonna della Misericordia in Lucca, Nr. 81). Dieser eine Farbklang nimmt aber bei ihm innerhalb der Farbkomposition eine wichtige Stellung ein; die Freude an der Stoffdarstellung tritt ganz zurück.

Bei Franciabigio spielen die Schillerfarben eine ähnliche Rolle, nur beschränkt er sich nicht auf den einen Kontrast. Bei der Hl. Familie in Florenz (Flor. Uff. Nr. 888) ist zum Beispiel wieder Joseph der Träger der Schillerfarben: sein Gewand unter dem roten Mantel ist blaugrün-

t. So vermitteln die Schillerfarben zwischen den beiden Hauptfarben. ei der Madonna mit Kind (Rom Gal. Cors. Nr. 580) ist der blaue Marienantel blau-violett gefüttert, das Gewand rot; auch zwischen diesen eiden Tönen vermitteln die Schillerfarben.

Besonderes Interesse beansprucht Andrea del Sarto. Seine Farben gen häufig den Gedanken an Schillerfarben recht nahe; auch zeigen e oft das merkwürdig überwirkliche Leuchten, das wir beim älteren olbein zu beschreiben versuchten, natürlich in italienischer Prägung. ie merkwürdig sind doch die Farben des Hl. Michael auf dem Bild der er Heiligen (Flor. Uff. Nr. 8395): Er trägt über der grauen Rüstung einen elb-roten Mantel; ein goldener Gürtel hält den sorgfältig und starkfarbig uchtend gemalten blau-roten Rock; die grauen Beinschienen mit den oldenen Schnallen liegen über knallroten Strümpfen, und zum Ganzen ommen grüne Flügel: Ein modischer Stutzer, — und ein Triumph der chönfarbigkeit [54]).

Wie wir schon in Deutschland gesehen hatten, daß auch die rößten Meister die Schillerfarben nicht verschmäht hatten, so finden wir s auch in Italien: Raffael hat in den Stanzen für allegorische Gestalten ot-Grün verwendet, für Engel Gelb-Rot und Gelb-Grün, vor allem in der chule von Athen. Bei der Begegnung Leos I. mit Attila finden wir außer nem Goldbraun-Grün bei den beiden Pferdehaltern Grün-Rosa und eergrün-Rot. Auch diese Schillerfarben sind Höhepunkte sich gegenitig steigernder Farbtöne; dieses Prinzip der Farbsteigerung ist wohl n Kennzeichen des klassischen Renaissancegeists.

Eine ähnliche Entwicklung der Anwendung von Schillerfarben, wie ir sie bei den deutschen Hauptmeistern verfolgen konnten, konnte ich ei Raffael nicht feststellen. In Italien sind eben die Schillerfarben um 500 keine Neuentdeckungen, sondern sie sind dort schon seit 200 Jahn bekannt. Innerhalb der Farbkomposition stellen sie einfach Doppelne dar, und in ihrer Eigenschaft als Stoffwiedergaben werden sie nicht ermäßig betont, sondern behandelt wie alle anderen Stoffdarstellungen. e bieten also dem Italiener nur eine Möglichkeit, nicht ein Problem, ie dem Deutschen.

Einen besonderen Reiz bildet der Gegensatz zwischen den bunten arben und dem stumpffarbigen Inkarnat. In dieser Beziehung dienen die chillerfarben dem Streben, die farbfeindlichen, durch Trübung und Verankelung erzielten Modellierungsschatten durch farbige, anderstonige chatten zu ersetzen. Das klingt in der Renaissance an und erhält seine olle Ausprägung im Manierismus, vor allem bei den großformatigen ldern.

Michelangelo verwendete Schillerfarben bei den großen Figuren er Sixtinischen Decke. Die Sybilla Delphica trägt Orange-Goldgelb, nd denselben Farbklang finden wir auf dem Tondo der Hl. Familie in en Uffizien (Flor. Uff. 1456). Man kann sich in beiden Fällen darüber reiten, ob damit ein Schillerstoff gemeint ist, oder ob eine schwere angefarbene Seide stark farbig gesehen und wiedergegeben wurde. ei anderen Figuren der Sixtinischen Decke, beim Joel zum Beispiel, bei

dem das alte Blau-Violett neu gedeutet ist, oder bei den Farbklänge Gelb-Rot, Orange-Türkis und Blau-Weiß, ist das Schillern eindeutiger.

Auch bei Michelangelo gewinnt man den Eindruck, daß die farb freundliche Modellierung durch Schillerfarben der farbfeindlichen durc Trübung und Verdunkelung vorgezogen wurde. Es ist das schon ei Rückschlag gegen das Streben nach möglichst genauer Naturwieder gabe durch Zeichnung, Plastik und Perspektive zu Gunsten der Farbe Um welche Zeit handelt es sich? 1509—1511.

Die Hochblüte der Schillerfarben, die Freude am Schillern un seiner selbst willen aber bringt der Manierismus: Marco d'Oggiono Bacchiacca, Il Rosso fiorentino, Bronzino, Vasari. Vor allem bei de großen Wandbildern kam diesen Malern die Möglichkeit der Schillerfar ben überaus gelegen, um die großen Flächen zu füllen. Diese Notwen digkeit des „Füllens mit Farbe" war eine Auswirkung des florentine Wesens, das auch in der Theorie seinen Ausdruck gefunden hat: Da erste und eigentlich wertvolle ist die Zeichnung, die Linienkompositio Alle diese großen Kompositionen waren von der Zeichnung aus gedach und gestaltet, und die Farbe kam als „Verschönerung", zur „Vollendung hinzu. So war die Farbkomposition kein gestaltendes Prinzip, sonder eine Zutat, die im Belieben des Malers lag: Er verteilte sie in abgewoge nen Mengen über die Zeichnung, die Linien- und Flächenkomposition [58])

Außerdem wirkte aber wohl auch die Gobelin-Weberei mit ein. De Gobelin-Künstler hat nicht dieselbe Menge von Zwischentönen zur Ver fügung, die rauhe Oberfläche der Stickerei kann selbst bei Verwendun sehr farbiger Fäden nicht die Leuchtkraft der glatten Oberfläche de Tafel- oder Wandbildes erhalten. Deshalb ist hier die Übung schon al einheitliche Farbfelder durch Nebeneinandersetzen verschiedener Farb töne zu gestalten [59]). Vermutlich haben Vasari und seine Genosse danach gestrebt, ihren großen Wandbildern den Eindruck kostbare Gobeline zu verleihen. Das fände darin eine Bestätigung, daß Vasa bei seinen kleinformatigen Tafelbildern weit weniger auf die Schiller farben angewiesen ist als zum Beispiel bei den Wandbildern im Palazz Vecchio in Florenz.

Diese beiden Ursachen allerdings, das Streben nach gobelinartige Wirkung und das Komponieren in Hell und Dunkel, nicht in Farbe, sin ihrerseits nur wieder Auswirkungen der Grundhaltung des Manierismus die das Prinzip der Farbsteigerung, das in der klassischen Renaissanc zur vollen Harmonie aller Darstellungsmittel führte, übersteigerte z Kraftdemonstrationen, die uns heute etwas mechanisch und leer an muten müssen. Das Neue, was der Manierismus neben diesem Aus treten der alten Bahn gebracht hat, lag nicht in der Richtung de Schillerfarben.

Wir können die Entwicklung ähnlich durch ganz Italien verfolge In Umbrien und den Marken zum Beispiel verkörpert Pietro Perugino di erste Stufe. Wir müssen auch bei ihm gelegentlich geradezu von eine Schillerfarben-Begeisterung sprechen. Ähnlich ist es bei Giovanni d Pietro, gen. Lo Spagno (vgl. Anbetung der Könige, Rom Vat. Nr. 316

eht hier rein um die Farbschönheit, die auf uns geradezu unange-
n süßlich wirkt. Auch Berto di Giovanni verwendet Schillerfarben,
rend Timoteo Viti, Pinturicchio und Melozzo da Forli sie ablehnen.
rlich konnte nicht die Entwicklung all dieser Maler so genau ver-
werden wie die der Hauptmeister, handelt es sich doch vor allem
den großen Überblick.

Die zweite Gruppe bilden Girolamo Genga und Barocci. Auch in
er Gegend hat sich also die Entwicklung im gleichen Ablauf in zwei
chnitten vollzogen, nur im Ganzen etwas später. Auch trennt die
en Abschnitte nicht eine Verschiebung des Interesses, sondern es
delt sich eben um zwei Modeströmungen, die sich der Gesamtent-
lung unterordnen.

Eine besondere Art von Schillerfarben finden wir bei Gaudenzio
ari. Er stellt meist einen sehr dunklen, fast schwarzen Ton mit einem
ren, blassen zusammen; besonders liebt er schwärzliches Violett.
e genaue Stoffkennzeichnung und das gute Vermitteln zwischen den
en Farbtönen lobt ja Lomazzo, wie wir noch hören werden, aus-
klich [60]). Die besondere Wahl der Farbtöne entsprang dem beson-
n ferraresischen Farbgefühl.

Benvenuto Tisi verwendet die Schillerfarben zur Aufhellung ein-
er Stellen; in Graublau zum Beispiel setzt er mit Vorliebe rosa
ter. Und auch er kennt die Buntheit, die wir bei Andrea del Sarto
hrieben haben: Engel mit roten Mänteln, grünen Kleidern, orange-
enen Untergewändern, unter denen noch Blau-Rot sichtbar wird, und
en Strümpfen (Flor. Uff. Verkündigung).

Mantegna hat sich nur wenig mit den Schillerfarben befaßt. Auf
Fresken in der Eremitani-Kapelle in Padua finden wir einmal grün-
rote Strümpfe und ein blau-violettes Wams. Beim Tod Mariä im
lo (Prado Nr. 248) ist ein gelb-rotes Gewand unter Blau und Blau-
unter Gelb zu nennen; das ist im Verhältnis zum Gesamtwerk Man-
as wenig. Dafür aber bediente er sich eines anderen Kunstgriffs:
rbeitete gelegentlich mit feiner Goldschraffur. Auch dadurch wird
Art Leuchteffekt erzielt und der Eindruck der Überwirklichkeit und
gkeit hervorgerufen. Er strebte also nach ähnlicher Wirkung wie
gleichzeitige deutsche Malerei; in Florenz dagegen wirkte eine ähn-
religiöse Strömung farbfeindlich (Botticelli).

Auch andere Maler haben die Goldschraffur verwendet, zum Bei-
Luca Signorelli (z. B. Flor. Uff. Nr. 1605, Hl. Familie). Daneben
endet aber auch Luca Signorelli Schillerfarben, zum Beispiel Gelb-
bei Kriegsknechten (Flor. Uff. Nr. 8371) und Rot-Blau für den Mantel
Hl. Joseph (Flor. Pitti Nr. 355). Dieses Blau-Rot wiederholt die
en des Hauptklangs im Kleinen. Im Ganzen hat Luca Signorelli
hauptsächlich aus ikonografischen Gründen die Schillerfarben
ißt.

Der zweite Abschnitt in Oberitalien ist durch Pierro di Cosimo,
ezzano, Bagnacavallo und vor allem Luini vertreten. Luini ver-
det, ähnlich wie Vasari, Schillerfarben fast nur bei Wandbildern, zum

Beispiel bei denen aus der Villa Pelucca in Mailand (Maild. Brera) in San Maurizio in Mailand. In dieselbe Gruppe gehören Giulio Bernardino Campi. Es handelt sich auch hier um die Farbgebung Manierismus [61]).

Nun fehlt noch Venedig, das wir nach der Betrachtung Anto Vivarinis verlassen haben. Alvise Vivarini, ebenso die beiden Crivelli wenden keine Schillerfarben. In der Familie Bellini finden wir sie nur Giovanni. Er verwendet gelegentlich das in Venedig bis zu Anto Vivarini bekannte Gelb-Rot und führt ein zartes Blau-Rosa neu ein. übrigen werden in Venedig fast nur sehr kleine Intervalle für Schillerfarben gewählt, zum Beispiel Graublau-Weinrot und Gelb-Oran Wir finden es so bei Rondinelli, Montagna, Cima da Conegliano Andrea Previtali; daneben hält sich, ähnlich wie in Deutschland, se bei wenig schillerfarbenfreundlichen Malern der altgewohnte Gelb-R Klang; allerdings wird er in Venedig ganz in die Gesamtfarbigkeit gebettet. Bei dem Wallen und Brodeln der venezianischen Farben, keine feste Flächigkeit haben, ist es besonders häufig nicht möglich entscheiden, ob von einer Schillerfarbe gesprochen werden darf. N Lomazzo (vgl. S. 58) zu urteilen haben die Zeitgenossen diese Farben Schillerfarben empfunden.

Bei Tizian fand ich nur einen eindeutigen Beleg: Beim Temp gang Mariä im Herbergssaal der Bruderschaft Sta. Maria della Ca in der Accademie in Venedig trägt ein Mädchen Hellblau-Rot.

Bei Paolo Veronese ist die Ausbeute reicher. Neben dem a Gelb-Rot finden wir Gelb-Violett, Gelb-Grün, Grün-Rosa und Grün-V lett. Es sind also hauptsächlich die gelblichen und grünlichen Töne, schillern. Es handelt sich dabei um Stoffdarstellungen, ebenso gr artig wie alle anderen. — Einzelne Schillerfarben finden wir auch Morone.

Wir können nun den Unterschied in der Entwicklung der Schil farben in Deutschland und Italien folgendermaßen zusammenfassen: die italienische Renaissance die Schillerfarben wieder aufgriff, kon sie an eine alte Überlieferung anknüpfen. Das Problem der „Erober der Natur" war in dieser Zeit nicht mehr in erster Linie wichtig, sond es galt die Auswertung der neuen Errungenschaften. So konnte in die Zeit auch die Darstellung von Schillerstoffen keine wesentliche Aufg mehr bieten. Sie waren Mode, und man konnte sie zu verschiede Zwecken ausnützen. Man konnte zwischen zwei Tönen von grol Intervall durch eine Schillerfarbe vermitteln oder in ihnen als klars und höchsten Farbtönen eine stufenweise Folge gebrochener T gipfeln lassen.

Waren sie so in der Renaissance Umprägungen einer alten Tr tion, die in verschiedener Weise gebraucht werden konnten und bei größten Meistern der Harmonie des Bildes dienten, so gewannen sie Manierismus als Farbproblem Bedeutung. Sie dienten einem Strel dessen Ansätze wir schon in der Renaissance feststellen konnten: ermöglichten eine Modellierung und eine Darstellung von Hell

unkel, ohne dem Eigenwert der Farbe durch Trübung oder Verdunke-
ung Schaden zu tun. Wir können damit im Blick auf die Gesamtent-
icklung feststellen, daß die Schillerfarben vor allem dann geschätzt
urden, wenn der Eigenwert der Farbe geschätzt wurde.

In Deutschland dagegen kamen die Schillerfarben in der zweiten
älfte des 15. Jahrhunderts neu auf, vermutlich zusammen mit den
chillerstoffen. Sie begannen als zaghafte und vereinzelte Stoffdarstel-
ungsversuche, fanden dann größere Verbreitung, durch eine stark
rbig empfindende Zeit begünstigt, und bestimmten das Schaffen ein-
elner Künstler maßgebend. Um 1500 wurde ihr Schönheitswert für die
ltische Bedeutung der Altarbilder ausgenützt, vereinzelt werden sie
uch schon um ihres Lichtwerts willen zur Hervorhebung einzelner Per-
onen und Szenen ausgewertet.

Nach ungefähr zehnjähriger Pause werden sie von Neuem aufge-
ommen, nun aber aus einem anderen Grund: Es reizt die Stoffdarstel-
ung, das Nachgehen des Farbspiels in allen Feinheiten. In diesem
önnen und in der guten Wahl der beiden Farbtöne liegt jetzt ihre
chönheit. Das kennzeichnet die zunehmende Entfernung von der ding-
rbigen Auffassung.

In den Niederlanden beginnt der Gebrauch der Schillerfarben
üher als in Deutschland. Als reine Modedarstellung hat er hier bis zum
eginn des Manierismus keine besondere Bedeutung. Dann aber ver-
ndet sich die Freude am Leuchten der Farbe mit der Freude am
önnen der Wiedergabe des Farbspiels. Nicht nur das Schillern zweier
eichwertiger Farbtöne reizt hier, sondern das Gegenüber eines hellen
nd eines dunklen.

So kann durch die Stellung zu den Schillerfarben die farbgeschicht-
che Stellung der drei Länder gekennzeichnet werden [62]).

7. Die spätere Entwicklung.

In der weiteren Entwicklung haben die Schillerfarben keine farb-
schichtlich wichtige Rolle mehr gespielt. Peter Candid, Rottenhammer
d Elsheimer benützen sie gelegentlich. Rubens gibt der Frauengruppe
Mittelteil des Münchener Bethlehemitischen Kindermords Gewänder
s Schillerseide, die den lebhaften Kontrast zur Furchtbarkeit des Ge-
hehens bilden, da sie vom früheren Glück zeugen. Im Verlauf des
Jahrhunderts verschwinden sie dann und werden erst im 18. Jahr-
ndert wieder aufgenommen. Bei Tiepolo zum Beispiel finden wir
eder Gelb-Rot.

Im 18. Jahrhundert können wir zwei Arten der Darstellung unter-
heiden: Die eine, monumentale, mutet wie ein Rückgriff auf die alte
hönfarbigkeit an, die andere, intime, ist wieder die Abbildung einer
itmode. Bei den kostbaren Trachten des Rokoko wurde Schillerseide
rn verwendet.

Eine Auferstehung feierten die Schillerfarben dann bei den Naza-
ern. Sie fanden sie auf den Werken der alten Meister, die sie sich

zum Vorbild nahmen, und einige von ihnen übernahmen sie getreuli
Sie übersetzten sie dabei allerdings in die von ihnen geschäf
Farbigkeit.

Auch heute sind die Schillerfarben nicht ausgestorben; wir find
sie zum Beispiel in der monumentalen Wandmalerei noch dann u
wann (z. B. München, Alter Hof: Grün-Violett). Ihre Bedeutung hat si
nun völlig gewandelt: Sie kennzeichnen nicht mehr ein Stück Natu
wiedergabe, sondern eine Abwendung vom Naturalismus: Was das i
pressionistische Sehen in der Auflösung der Lokalfarbe in ein Spiel fa
biger Lichter und Schatten erreichte, ist hier ausgewertet worden: Dur
Vereinfachung und Monumentalisierung sollte es vom Natureindruck g
löst und zu größerem Ausdruck gesteigert werden. Damit sind wir wied
beim Ausgangspunkt angelangt: Die Schillerfarben erzielen ihre höchs
Wirkung durch ihren Eigenwert.

IV.

Äußerungen der Kunsttheorie über die Schillerfarben.

Die unmittelbarste Quelle für die Bedeutung der Schillerfarben ür den Maler finden wir in dem, was die Maler selbst über sie gesagt aben. Wir haben auch für diese Äußerungen eine Art Vorgeschichte, ndem es nämlich Farbanweisungen gibt, die nach unserer Begriffsetzung u Schillerfarben führen müssen, lange bevor die ersten Schillerfarben emalt wurden.

Theophilus erklärt um die Mitte des 10. Jahrhunderts [63]) wie man in Gewand gelb anlegt, die Züge, d. h. die Falten mit Rot einfügt und ie äußeren Schatten mit reinem Rot aufsetzt [64]): Wir hätten damit unsen wohlbekannten Gelb-Rot-Klang. Soll dagegen ein Gewand nur chattiert werden, so geschieht das durch verschiedene Abstufungen der Grundfarbe. Und halten wir die Lehre dagegen, die Theophilus gibt, enn man einen runden Turm malen will, so wird die Wahrscheinlichkeit noch größer, daß es sich bei der Anweisung für ein gelb-rotes Gewand tatsächlich um eine Schillerfarbe handelt. Denn dazu setzt man n die Mitte einen weißen Streifen, läßt ihn nach der Seite über Ocker bis u Saffran ansteigen, und fügt zum Schluß Rot zu, „jedoch in der Weise, aß weder der Ocker noch das Rot allein erscheine" [65]). „Schillerfarben" ommen also nur den Gewändern zu, nicht der sonstigen Staffage.

Heraclius [66]) überliefert noch einige weitere solche Farbmischungen, ie durch Nebeneinanderstellung zweier Farbtöne entstehen: Ocker kann it Grün schattiert, mit Weiß gehöht werden; Weiß ist mit reinem Minium u schattieren, mit Azur wellig zu machen. Bei all dem handelt es sich icht darum, was für einen Stoff das gemalte Gewand vorstellen soll, ondern wie es erreicht werden könne, daß es schön sei, da doch die ilder dem Preise der Gottheit dienen sollen.

Die erste Nachricht, die ausdrücklich von Schillerfarben spricht, st 400 Jahre jünger. Cennino Cennini [67]) gibt Anweisungen für die Hertellung von Schillerfarben. Er schrieb zu Ende des Trecento und war tolz auf seine Abkunft aus der Schule Giottos; so mögen seine Ausführungen auch die herrschenden Ansichten des italienischen 14. Jahrhunderts wiederspiegeln. Welche Rolle die Werkstattüberlieferung spielte eigen seine Worte: „Je früher Du vermagst fange an, Dich unter des Meisters Leitung zum Lernen zu stellen und je später Du kannst, scheide on dem Meister" (Cap. III).

Unter seinen praktischen Anweisungen interessieren uns die Vorchriften, die er für die Kennzeichnung bestimmter Stoffe macht: „Wie

man auf der Mauer Samt oder Leinwand, und Seide auf der Wand wi
auf der Tafel nachbildet" (Kap. 144); sein Augenmerk ist dabei auf di
Kennzeichnung der Oberfläche gerichtet; für die groben Stoffe zum Bei
spiel wird der Malgrund aufgerauht. Für den Seidenstoff sagt er: „Wen
Du Seidenstoff machen willst, sowohl auf der Tafel wie an der Wand
so grundiere mit Zinnober und nimm zu dem verschiedenartigen To
womit Du schraffierst, Minium. Oder willst Du dunkle Sinopia, so mach
das Aufgesetzte mit Zinnober und Giallorino auf der Wand lichter..
Grundiere dunkel, helle auf mit lichter Farbe" (Kap. 144; Sinopia =
Dunkelrot). Seidenstoff wird also durch besonders helle Lichter gekenn
zeichnet.

Kap. 77 lehrt uns, „Ein schillerndes Gewand in Fresco darzustellen
Willst Du das Gewand in Fresco schillernd machen, so mache eine
Grund dazu in zwei Gattungen Fleischfarb, dunkler und heller, mach
sie in der Mitte der Figur verrinnend, dann an der Seite mehr dunke
Das dunklere schattiere mit Azzurro Oltramarino, das hellere Fleischfar
mit Verdeterra, indem Du es dann auf dem Trocknen retouchierst. Un
merke, daß jede Sache, welche Du auf dem Nassen machst, auf den
Trocknen ganz vollendet und mit Tempera retouchiert werden will. Setz
dem Gewande in Fresco Weiß auf, wie ich Dir oben den Gebrauch
gelehrt habe.

Cap. 78. Ein Gewand in Fresco cignerolo schillernd zu machen
Wenn Du ein Schillern in Fresco darstellen willst, so nimm ein Bianco
San-Giovanni (= Kalkweiß) und Schwarz und mache eine schwärzlich
Farbe, welche man cignerolo nennt (= Aschfarb). Diese lege als Grund
an, setze Lichter auf mit Giallorino oder mit Bianco-Sangiovanni. Ver
leihe ihm den Schatten entweder mit Schwarz oder mit Bisso (= Lack
+ Ultramarin) oder Dunkelgrün.

Cap. 79. Ein in Lack schillerndes Gewand in Secco zu malen: Wen
Du ein schillerndes Gewand in Secco machen willst, so grundiere mi
Lack, höhe es auf mit Fleischfarb oder Giallorino. Schattiere das Dunkl
entweder mit reinem Lack oder mit Bisso mit Tempera.

Cap. 80. Ein ockerfarbschillerndes Gewand in Fresco oder Secco
zu machen. Wenn Du ein Schillerndes in Fresco oder Secco mache
willst, so bereite den Grund mit Ocker, höhe ihn mit Weiß auf, schattier
ihn mit Grün im Lichten; und im Dunkeln mit Schwarz und Sinopi
(= Dunkelrot) oder Amatisto (= Kardinalrot),"

Dazu kommt noch Kap. 143: „Nachdem Du was immer für ein
Farbe gearbeitet hast, wie ich oben Dir gesagt, was schillernde Kleide
betrifft, so überarbeite das Gold mit welcher Ölfarbe Du willst, nur da
sie vom Grundton differiere."

Entspricht Cenninis Begriff von schillernden Kleidern und Schiller
farben dem unseren? Und sind die aufgezählten Anweisungen nur Mög
lichkeiten, Muster nach denen neue Zusammenstellungen gefunde
werden können, oder sind es die Schillerfarben, die Cennini kennt
Und was für Farbklänge sind damit gemeint?

Das Grün-Schillernde geht von Fleischfarb über grüne Erde zu ltramarin; es könnte vielleicht dem entsprechen, was wir Grün-Wein-ot genannt haben. Giotto hat diesen Farbklang in Padua benützt, auch ei Bernardo Daddi kommt er vor. Das Schillern in Aschfarb geht von eapelgelb über Grau zu Schwarz, Braun oder Dunkelgrün. Ist es das, as uns als gräuliche Schatten in Gelb erschienen ist? Oder ist der arbklang Gelb-Grün damit gemeint? Beide Deutungen setzen voraus, aß vom aschfarbenen Grund wenig sichtbar geblieben wäre. Gelb-Grün nden wir bei Giotto, bei Bernardo Daddi und Agnolo Gaddi. Eine ndere Deutung dieser besonders unklaren Anweisung könnte ich mir icht denken.

Das in Lack Schillernde käme auf ein Schillern in zweierlei Rot der auf das Gelb-Rot hinaus. Gelb-Rot fanden wir ja bei Bernardo addi, Taddeo und Agnolo Gaddi. Das Ocker-Grün, das im Dunkeln it getrübten oder bläulichen Rottönen schattiert wird, ließe sich wohl uch auf unser Gelb-Grün deuten.

Wenn unsere Auslegungen so stimmen, so fehlte von den uns aus en Denkmälern bekannten Schillerfarben nur noch der Blau-Gelb-Klang. amit hat Cennini die zu seiner Zeit bekannten Schillerfarben fast voll-tändig aufgezählt. Er gibt also einen festen Bestand, nicht Beispiele. enkt Cennini aber, wenn er von „schillernden Kleidern" spricht, an leider aus Schillerseide? Er definiert die Schillerseide nicht, wie es die eisten getan haben, die seither über Schillerstoffe geschrieben haben; ie technische Bewandtnis schillernder Stoffe interessiert ihn also nicht. enn er außerdem sagt: „Male, wie die Natur es will", so heißt das: ie Giotto es dir gezeigt hat. Die Schultradition spielt also eine minde-ens ebensogroße Rolle wie die Naturbeobachtung, die ja ihrerseits uch wieder von der Art der Schulung der Augen abhängt [68]). Cenninis ufzeichnungen widersprechen also dem nicht, was wir aus der Be-achtung unserer Belege geschlossen haben, nämlich daß die Schiller-rben des italienischen Trecento nicht als Schillerstoffdarstellungen ge-ertet werden dürfen, sondern nur als farbtechnische Erscheinung.

War zu Ende des Trecento die Naturwiedergabe noch nicht in rster Linie wichtig, so war sie es zu Ende des Quattrocento schon nicht ehr. Das zeigt unter anderem auch die Mahnung Leonardo da Vincis: Man vermeide so viel als möglich die Mode und Kleidertrachten seiner eit!" [69]) Wenn die Schillerfarben als Darstellung eines modischen toffes aufgefaßt werden, so werden sie von dieser Mahnung betroffen. önnen sie aber noch in der Art aufgefaßt werden, in der Cennini sie rklärte, so stehen sie über der Zeit und sind sogar besonders geeignet um Ausdruck des Übernatürlichen. Wir fanden bei Leonardo keine chillerfarben; bei seinen Schülern dagegen sind sie häufig. Bei Leo-ardos Einstellung zu den Farben, sofern sie Mittel zur Schönfarbigkeit nd, kann es uns nicht verwundern, daß er sie nicht verwendet; denn sagt: „Die Farben bringen einzig den Meistern Ehre, die sie bereiteten, enn durch sie wird keine andere Bewunderung hervorgebracht als die rer Schönheit, und die ist nicht Verdienst des Malers, sondern dessen,

der die Farbe gemacht hat". — Und: „Es ist nicht immer gut, was schö aussieht. Das sage ich jenen Malern, die so sehr die Schönheit de Farbe lieben, daß sie diesen nur ganz schwache und fast unmerkliche Schatten geben und das nicht ohne Bedauern. Sie sind gleich Redner schöner Worte, die nichts sagen." Diese Einstellung zur Farbe gab Leo nardo die Freiheit, die Veränderungen der Farbe durch das Licht und die farbige Induktion zu beobachten und damit den Grund zur Auflösung der Dingfarbe auch in der Theorie zu legen.

Um diese Zeit erhebt sich auch in Deutschland eine Stimme: Dürer mit dem wir beklagen können, daß in früherer Zeit kein Maler in Deutschland den Drang in sich gefühlt hat, sein Wissen und Können schriftlich niederzulegen. Dürer will das nachholen, denn „Es ist not, daß wir All lernen und das getreulich unseren Nachkummen mittheilen" [70]).

Über die Schillerfarben hat Dürer uns folgendes mitgeteilt: „Item so du erhaben willt molen, so daß es das Gesicht betrigen soll, mußt du gar wol bericht sein und im Molen fast auseinanderscheiden, also zu verstehen: Item du molst zwei Röck oder Mäntel, ein weiß, den anderen roth. Und wenn du sie schättigest, do er sich bricht, wann an allen Ding ist Lichts und Finsteres, was sich aus den Augen krümmt oder beugt. Wo das nit wär, so wär Alls eben anzusehen und in solicher Gestalt würd man nit erkennen dann als viel sich die bloßen Farben auseinanderscheiden. Dorum so du den weißen Mantel schättigest, muß er nit so mit einer schwarzen Farb geschättigt sein als der rot. Wann es wär unmöglich, daß ein weiß Ding so finsteren Schatten gab als das rot und wurd sich miteinander nit vergleichen. Ausgenommen wo kein Tag hinmag, ist alle Ding schwarz, als in der Finster kannst du kein Farb erkennen. Dorum, obs die Rechnung gäb in einem weißen Ding, do Einer mit Recht zum Schatten ganz Schwarz müßet, wär nit schträflich, Doch kummt es gar selten. Auch sollt du dich hüten, so du Etwas von einer Farb molst, sie sei rot, blo, braun oder vermischtfarben, wie sie seie daß du sie im Lichten nicht zu viel licht machst, also daß sie aus ihrer Art schlag. Beispiel ein Ungelehrter besicht dein Gemäl, unter dem einen roten Rock. spricht: „Schau, gut Fründ, wie ist der Rock auf ein Theil so schön rot und auf dem anderen hat er weiß Far oder bleich Flecken" Dashalb ist sträflich, und hast ihm nit recht gethan. Du must in solicher Gestalt molen, ein rot Ding, daß es überall rot sei, desgleichen mit allen Farben, und doch erhaben schein. Auch mit dem Schättigen desgleichen halt, daß man nit sprech, ein Rot sei mit Schwarz beschissen Deshalb hab Acht, daß du ein jegliche Farb schättigest mit einer Farb die sich darzu vergleich. Als ich setz ein gelbe Farb. Soll die in ihrer Art beleiben, so mußt du sie mit einer gelben Farb schättigen, die dunkler sei weder die Hauptfarb ist. Wenn du sie mit grün oder blo absetzt so schlägts aus der Art und heißt nimmer geel, sunder es würd ein schillrete Farb doraus, als man seiden Gewand findt, die von zweien Farben gewürkt sind, item von braun und blo, das ander braun und grün. Etlichs dunkel geel und grün, auch kesterbraun und dunkelgeel item blo und ziegelrot, auch ziegelrot und veielbraun, und der Farben

mäncherlei, das man vor Augen sicht, so man dieselben molt. Und wo es sich bricht allweg am Abwenden, theilen sich die Farben, daß man sie voreinander erkennt. Demnach mußt du sie molen. Aber wo sie platt aufliegen, so sieht man ein ein Farb. Aber nütdestminder so du ein soliche Seiden molst und mit einer Farb tuschierst, als ein Braun mit dem Blo, so mußt du das Blo noch mit eim sätteren Blo absetzen, wo es ihm notthut. Es kummt auch oft, daß diese Seiden in der Dunkelen ahn der braun Farb gesehen wird, als wenn Einer vor dem Anderen steht, der ein solichs Kleid anhat. So mußt du dasselbig Braun mit eim sätteren Braun absetzen und nit mit dem Blo. Es geh, wie es woll, so muß kein Farb im Tuschieren aus ihrer Art kummen."

Im Gegensatz zu Cennini finden wir hier eine ganz klare Beschreibung: Die Schillerfarben sind ein Problem der Stoffdarstellung. Allerdings muß es wohl zu Dürers Zeit auch Maler gegeben haben, die ganz gewöhnlichen Farben andersfarbige Schatten gegeben haben; weshalb hätte sich Dürer sonst dagegen wenden müssen? Was haben sich diese Maler wohl dabei gedacht? Der farbgeschichtlichen Lage nach können wir nicht annehmen, daß sie die Schatten farbig beobachtet haben; zu solchem Sehen war erst Leonardo da Vinci auf dem Wege, und es dauerte noch sehr lange, bis seine Beobachtungen ausgewertet werden konnten. So bleibt nur eine Auffassung, wie wir sie ähnlich bei Cennini gefunden haben. Diese Maler stehen noch ganz auf der Stufe des dingfarbigen Sehens, und auch Dürer bekennt sich mit diesen Ausführungen dazu; er ist in dieser Beziehung gegenüber Leonardo rückständig und altertümlich.

Leonardo war seiner Zeit auch weit voraus. Betrachten wir Lomazzos Auffassungen über die Farbe, die er in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts niederschrieb, so fällt auf, daß sie viel mehr denen Dürers gleichen als denen Leonardos. Ist es nicht überhaupt bezeichnend für die alte Auffassung von der Farbe, daß ein Erblindeter aus Erinnerung über sie ein Werk schreiben konnte, das sehr große Bedeutung hatte? Er konnte das auf Grund seines erlernbaren Wissens von der Farbe; Leonardo schrieb auf Grund fortwährender vorurteilsfreier Beobachtungen.

Im dritten Buch, in dem Lomazzo[71]) über die Farben sich verbreitet, schreibt er im 8. Kapitel: „Wie die hellen und dunklen Farben zusammengehören: Man muß die Farben der Lichter und der Schatten k e n n e n, damit alle Farben eine einzige Harmonie ergeben, ohne daß man auf gelbem Tuch rote Schatten, auf weißem braune oder rote oder sonstwelche sehe, die ihnen in keiner Weise entsprechen. Weiß darf nur mit Schwarz schattiert werden, Neapelgelb und Auripigment nur mit Ocker, Blau mit Meerblau, andere Farben mit Mischungen von Weiß, Lack und Minium .." usw.

Wie verwandt ist das mit der Äußerung Dürers! Und doch besteht ein kennzeichnender Unterschied: Für Dürer müssen die Farben in ihrer Art bleiben, damit auch ein Ungelehrter sie erkennen kann, einer gewissen Naturwahrheit zu Liebe also. Lomazzos Schüler aber muß die

Farbzusammenstellungen wissen, damit sein Bild harmonisch werde, ohne daß den einzelnen Farben Gewalt angetan werden muß: Hier Form, dort Inhalt.

Die inhaltlichen Probleme liegen für Lomazzo anderweitig: Welche Gewänder haben die Heiligen getragen? Der Hl. Bartholomäus zum Beispiel pflegte einen weißen Mantel zu tragen; es wäre also ein grober Fehler, ein Verstoß gegen die Wahrheit, ihn in einem anderen darzustellen. „Und ganz allgemein muß man in dieser Sache eine gewisse Urteilskraft und Mäßigung haben; so wäre es zum Beispiel in keinem Falle angebracht, der Heiligen Jungfrau Schillerfarben zu geben, wie viele es tun, noch weniger Christus und Gottvater ..." [72]).

An anderer Stelle heißt es: „In allen ehrbaren Kompositionen müssen die Gewänder und Ornamente ihren Anstand bewahren; bei der büßenden Magdalena zum Beispiel zeigt man nicht hoffährtige Seide, noch weniger bei der Madonna als Gottesmutter Stickereien, Brokate und anderen weltlichen Schmuck, wie viele es auch bei Heiligen mit sehr wenig Verständnis tun, wenn sie sie mit reichen und prunkvollen Gewändern bekleiden. Das sollte man auf alle Fälle vermeiden" (Lib. VI, Cap. XXXVI) [73]). Es geht hier geradezu um eine Art historischer Wahrheit.

Über die Schillerfarben sagt Lomazzo im III. Buch, Cap. X (1. Bd. S. 338 ff) folgendes: [74])

„Was beim Malen von Schillerfarben zu beachten ist. Da nun die Kenntnis der Schönheit so weit fortgeschritten ist, daß sich den reinen Farben auch noch die Schillerfarben, die Changeants, angeschlossen haben, wie wir sie vom Leuchten der Edelsteine her kennen, will ich nicht versäumen, mich auch über sie zu verbreiten. Damit stelle ich mich nicht zu denen, die sie am unrechten Ort verwenden, sondern will nur, daß sie dort angewandt werden, wo sie hingehören, zum Beispiel bei den lichten Gewändern, mit denen man die Nymphen der Wiesen und der Brunnen und ähnliche darzustellen pflegt. Auch gewissen Engeln pflegt man sie zu geben, deren Gewänder wie der Regenbogen schimmern.

Das ist nun der größte Genuß, den man dem Beschauer mit Farben bieten kann; man nennt es Schillerstoffe malen; Schillerstoffe sind Tuche aus reiner Seide, die im Licht eine andere Farbe zeigen als im Schatten; durch diese Verschiedenheit kann man dem Gemälde die letzte Anmut und Schönheit geben. Dazu aber ist ein bestimmtes Verfahren nötig, weshalb ich hier einige allgemeine Regeln gebe, aus denen alle Möglichkeiten abgeleitet werden können, entsprechend den drei Graden.

In der ersten dieser drei Stufen setzt man die Lichter mit reinem Weiß auf, in der zweiten mit Neapelgelb und mit Mischungen der Farben dieser Helligkeitsstufe mit Weiß, und für die dritte geben alle die Farben die Lichter, die mit dem zweitletzten Dunkelheitsgrad und dem Schwarz schattiert werden.

Bei der ersten Stufe halte man sich an folgende Ordnung: Weiß kann man schattieren mit Gelblichweiß, Neapelgelb, Himmelblau, Blaßgrün, gemischtem Grünspan, Achatfarben hell, klarem Meerblau, Fleisch-

arben, Veil, klarem Purpur, Lohfarbe hell, Grau, Orange feurig und Gelbgrau hell.

Auf der zweiten Stufe schattiert man diese hellen Farben und Mischfarben auf folgende Weise, um ihnen Schönheit zu geben; sie dienen dann zugleich den mit Weiß aufgelichteten Schillerfarben als zweite Schatten und Beigabe zum ersten Schatten: Gelblichweiß schattiert man mit Ocker, Achatfarbe, Himmelblau, Purpur, Dunkelgrau, Lohfarbe, Rosa dunkel, Violett, Blau, Smalte, Grün, Grünlich, Grau, Zinnober, Majolika, Menning; und so schattieren sie alle folgenden Farben der zweiten Ordnung.

Auf der dritten Stufe schattieren diese reinen und Mischfarben folgende: Die Achatfarbe zum Beispiel schättigen: Ocker feurig, Pfirsichfarbe, Schwärzlichviolett (= Indigo + Scharlach), Lohfarbe, Rostbraun, Viehsalzbraun, Indigo, Lack (= Scharlach), Falsalo (?) und Meerblau. Und so folgen alle anderen der Reihe nach durch alle Stufen.

Und in ähnlicher Weise schattiert das Schwarz alle diese Farben, und ähnlich tun es die, die mit ihm verwandt sind; ebenso hellt das Weiß sie alle auf, und ebenso tun es die, die ihm nahe stehen.

Und so können wir verstehen, daß von den in den genannten Graden abgestuften mit Weiß gehöhten und den mit Schwarz schattierten Schillerfarben ungefähr 3584 Arten möglich sind, vom ersten Grad allein. Von den ersten Mischungen können wir noch einmal die Hälfte ableiten, das sind 1792 Arten, und von den mit reinen aber hellen Farben, sowie mit den Mischungen derselben Klarheit aufgehellten gibt es noch einmal 128, die zur dritten Stufe gehören. Und nach diesen folgen noch die acht dunklen Farben und zum Schluß das Schwarz. Das aber sind nur die allergewöhnlichsten, denn es lassen sich noch andere machen, wie ich schon gesagt habe. Man kann zum Beispiel unter das Weiß die helle Mischung nehmen, oder das Neapelgelb, oder von den Mischungen mit den acht dunklen Farben, um zu schättigen: Das ergäbe eine ungeheure Vielfalt, wobei die hellen Halbtöne noch gar nicht berücksichtigt wären, zum Beispiel das Blau, Grünlich, Zinnober. Und auch mit jenen sowie den Reinen könnte durch Mischung mit Schwarz eine ungeheure Zahl erzielt werden, wenn es auch eine düstere Reihe wäre, da man auf diesem Wege in den Verbindungen auf gewisse Mischungen träfe, von denen man sich schwer denken könnte, das es sie gibt. So könnten demnach von diesen und auch von den anderen Schillerfarben von einer zur anderen sechs Verbindungen gezogen werden, oder vier von der einen zur anderen Stufe, im Ganzen also mehr als 100 000.

Und durch solche Dinge vergißt die eitle Welt, die nur auf das Äußere ausgeht und ein Farbenfest für die Augen sucht, das wahre Wesen der Kunst; das hat rein nichts mit solchen Mischereien und Farbverirrungen zu tun. Und trotz allem haben sich viele damit ergötzt und sich damit Ehre zu erwerben gewußt, daß sie sie gut in die Zeichnung einzufügen verstanden, sodaß die Farben sich nicht gegenseitig beeinträchtigten, sondern sich die unmittelbare Schönheit und Anmut gaben, wie es zum Beispiel das Grün dem Rot, oder das Gelb dem Türkis tut! Immer

aber müssen gewisse Mischungen und Halbtöne vermitteln, wie man aus dem lernen kann, was ich oben erklärt habe.

So findet man Schillerfarben der zweiten und der dritten, schweren und feierlichen Stufe im Werke Raffaels; er hat zum Beispiel Dunkelrosa mit Kaffeebraun schattiert, überhaupt alle Farben mit solchen, die Verwandtschaft mit ihnen haben und zu ihnen passen, nach der Art, wie die schweren Schillerfarben eben zu malen sind. Da nun ein so kluger und urteilsfähiger Maler diese Regel eingehalten hat, werden die ihren Irrtum — nicht ohne Schande! — einsehen lernen, die die Farben der Stoffe nicht auf einander abzustimmen verstehen, sondern sie zusammenmischen und durcheinanderbringen, indem sie von einem Extrem ins andere fallen, ungefähr so, daß sie ohne jeden Übergang von der ersten Stufe in die dritte springen, während doch nur eine Mittelstufe beide in Schönheit und Anmut zum Zusammenklang bringen und vereinigen kann.

Wer sich nun nach diesen aufgestellten Regeln zum Fachmann in der Kenntnis der Schillerfarben machen will, der studiere die Werke des ersten der Maler dieser Art, nämlich des Gaudenzio. Er betrachte die Engel, die er unter der Tribuna oder dem Tiburium von Sta. Maria in Saronno gemalt hat, oder die hier in Mailand in der Kapelle der Hl. Corona in S. Maria delle Grazie, die mit den bewunderungswürdigsten schillernden Gewändern bekleidet sind. Ähnlich ist es in Traona im Veltlin und in Morbegno. Kurz gesagt, man spürt in all seinen Werken die Feinfühligkeit seines Geistes daraus, wie er die passenden Farben erfaßte, sodaß es nicht möglich ist, Schillerfarben schöner, natürlicher, kunstgerechter zu malen und der Zeichnung besser einzufügen.

Neben Gaudenzio hat es auch noch viele andere Künstler gegeben, die sich auf diesem Gebiete ausgezeichnet haben, zum Beispiel Cesare da Sesto, Tizian, Perino, Il Pordenone und andere, wenn auch die eben genannten die Besten sind. Der sorgfältigste Beobachter von allen war Francesco Mazzolino, besonders weil er sich im Malen gemischter Tuche ausgezeichnet hat, die deswegen sehr geschätzt sind, weil sie den Blick nicht fesseln oder beeinträchtigen. Ich komme zum Schluß: Wer sich mit den Schillerfarben befaßt und nicht den Weg findet, den die Obgenannten gegangen sind, und nicht diesem Wege folgt, kann sicher sein, daß seine Stoffe nicht anders erscheinen als mit verschiedenen Farben bekleckste Steine, die Augen zu ergötzen".

Über diese Stelle urteilt Birch-Hirschfeld [75]) folgendermaßen: „Merkwürdiger Beliebtheit erfreuen sich die schillernden Farben (colori cangianti). Eine schillernde Farbe ist in ihrem Tonwert nicht eindeutig bestimmt, sondern setzt sich aus mehreren Farben zusammen und zwar so, daß immer eine, der Vorgängerin in Ton und farbigem Ausdruck verwandt, sich an die vordere reiht. Die erste ist die Hellste, die letzte die Dunkelste. Die Übergänge zwischen den einzelnen Farben werden möglichst vertrieben, sodaß nirgends scharfe Grenzen hervortreten, und ein Fluktuieren hinüber und herüber die Folge sein muß. Eine solche Farbenreihe ist folgende: Weißgelb, gelb, fleischfarben, zinnober, braun oder karmin, purpur und brombeerfarben. Die mittelste Farbe besitzt meist die

stärkste farbige Wirkung und verleiht dem Ganzen den maßgebenden Ton, der nach beiden Seiten allmählich verklingt. Die schillernden Farben werden mit Vorliebe bei Gewändern junger Frauen angewendet, um ihren Reiz zu erhöhen, denn die schmiegsame Farb- und Lichtskala erlaubt es den Wölbungen des Leibes zu folgen und sie stärker hervortreten zu lassen. Lomazzo lobt Parmigianino, der sich wie kein anderer auf das Malen schillernder Gewänder verstanden habe! Die Colori cangianti sind keine Erfindung des 16. Jahrhunderts, sie waren schon im Trecento bekannt, im ausgehenden Quattrocento verwandte sie Philippino Lippi besonders gerne, dann treten sie häufig bei Rosso fiorentino auf, in Oberitalien benutzt sie Andrea Mantegna z. B. auf dem Studiogemälde des Parnass (Louvre). Die schillernden Farben sind ein sehr billiges und oberflächliches Mittel, ein leerer Zauber, denn es fehlt ihnen jeder ernste koloristische Wert, weil sie weder größere stoffliche noch seelische Wirkungen zum Ausdruck bringen können. Lomazzo ist auch ernst genug, sie nur dort zu empfehlen, wo es die Person und der Inhalt der Szene erlaubt."

Diese Ansicht schließt sich so eng an die des Lomazzo an, daß sie an Stelle einer Auslegung der Anweisungen des Lomazzo stehen mag. Wie Lomazzo seine ungeheuren Zahlen errechnet hat, ist mir unklar; es ist nicht wichtig, wenn es auch zum Verständnis seines Systems ganz interessant wäre. Wie dieses System zu handhaben ist, ist mir aus dem Text nicht klar geworden; Birch-Hirschfelds Auslegung mag richtig sein. Es muß nur festgestellt werden, daß dieses System nur für den Manierismus gilt; ebenso ist eine solche Wertung der Schillerfarben nur für diese Zeit zutreffend.

Die zwiespältige Haltung des Manierismus gegenüber den Schillerfarben geht aus Lomazzos Worten klar hervor: Einerseits ist dieses Farbenspiel ein Genuß für den Maler wie für den Bildbetrachter; kann doch der Maler hier zeigen, wie weit fortgeschritten er ist, wie sehr er die Kunst kann. Andererseits bleibt es ein leerer Zauber, der mit dem wahren Wesen der Kunst gar nichts zu tun hat. Erschwert wird die Aburteilung der Schillerfarben dadurch, daß sogar Raffael sie gemalt hat; wer wollte es wagen, ihn eines Fehlers zu bezichtigen?

Daß Lomazzo die Schillerfarben eigentlich gern abgelehnt hätte, verstehen wir daraus, daß das eigentliche Problem der Schillerfarben, wie wir gesehen haben, nach den ersten beiden Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts vorbei ist und ihr häufiger Gebrauch im Manierismus einer gewissen Schwäche entsprang: Die technische Bravourleistung soll über eine innere Leere hinwegtäuschen. Das wird durch dieses zeitgenössische Zeugnis bestätigt. Und wir konnten verfolgen, daß dann die Schillerfarben bis zum 18. Jahrhundert tatsächlich keine Rolle mehr gespielt haben.

Auch für das 18. Jahrhundert fehlt nicht die Parallele in der Kunsttheorie: In der „Kunst- und Werkschul" (2. Teil, von J. K., Nürnberg 1707) wird ausführlich über die Schillerfarben berichtet. Der allgemeine Abschnitt darüber (S. 605) lautet folgendermaßen: Abschnitt 41: „Schillerend

Gewand zu schattieren. Es giebet auch andere Gewand-Wercke so man schillerend nennet, daran das liecht eine andere Farbe und der Schatten wieder eine andere Farbe hat, und bedienet man sich solcher Art gemeiniglich bey den Engeln oder bey jungen lustigen Leuten, auch zu schwartzen und anderen Leuchtungen, so viel Falten geben, und gleichsam mit den Windspielen sollen und Flüchtig gemahlet worden."

Nun folgen einzelne Beispiele, die wir der Vollständigkeit halber auch hierhersetzen:

„42. Leib-Farb schillerend Gewand zu schattieren. Nimm Bleygelb, Violettbraun auch ein wenig, das wenigste Theil aber weiß Bleyweiß, temperiere es alles zusammen, trage es auf, und giebe ihm den Schatten, wie zum öfteren gemeldet, es giebt eine schöne Engel-Farbe.

43. Blau schillerende Gewande zu schattieren. Nimm Ultramarin, vermische es mit einem guten Theil Bleyweiß, daß es sehr helle ist, dieses richte wo das liecht hinfällt, zu dem duncklen Schatten must du das Ultramarin nur mit ein klein wenig Bleyweiß und einem guten Theil Florentiner Lac vermischen, kanst du es aber in den duncklen gantz Violbraun schattiren, daß das helle Liecht schön blau bleibe, so wirst du ein überaus schön schillerend Gewande bekommen.

44. Gelb schillerend Gewand zu schattieren. Nimm das Bleygelb bloß allein zum untermahlen den duncklen Schatten, aber mische violet-Farb, wie zuvor bey den blauen Schiller gemeldet, nur must du ein wenig Gummi Gutta zum Punctiren nehmen, und also Liecht und Schatten, das ist Gelb und Violett miteinander vereinbahren und verlohren machen.

45. Purpur-Farben Schiller zu schattiren. Dieses Gewand kannst du wie das Vorige mit Bleygelb untermahlen, den Schatten aber giebe ihme mit Florentiner Lac, so es nicht dunkel genug ist, kannst du es mit Schwartz abtrocknen, item das Lac-rothe Gewand kanst du wie das Purpur-Farbe vermischen.

46. Grün Schillerend Gewande zu machen. Dieses Gewand kanst du entweder mit Bleygelb oder mit Bleyweiß alleine untermahlen, darnach mische Berggrün mit Lilien-Grünsaft darunter, damit giebe ihm den Schatten zu den Abtrocknen, kanst du das Saftgrün allein nehmen. Auf solche Weise kanst du auch nach belieben noch merh gattung machen, wann du nun in acht nimmbst, daß du nicht allein in einem Zeug oder Gewand solche Farben zusammensetzest als Blau bey Feuer-Farb, Grün bey Schwartz und dergleichen, die einen Abschnitt machen, und sich nicht wohl vereinigen lassen.

47. Schwartz-Schillerend Gewande zu schattieren. Untermahle das Gewand mit Papier-Schwärtz, alsdann nimm Indig, satt Parisser-Roth und weiß Bleyweiß, mische dieses nach deinem Gutgedunken, durcheinander und schattiere das Gewand darmit, so du willst kanst du es auch mit Attich oder Heidelbeer, oder Pfirsingstein-Schwartz schattieren."

Außer dieser zusammenhängenden Behandlung werden in der Werckschul auch bei der Besprechung der einzelnen Farben die Schillerfarben an einigen Stellen genannt. Das zeigt, daß sie eine gewisse Bedeutung hatten. „Vom Rauschgelb" heißt es (S. 571) „Schieler darauf:

Hierzu dienet vor allem die Mini, Zinober und Lac, dann andere Farben verderben darauf, wie auch gemahlen Silber. Wird erhöhet mit Gold. Item, Rauschgelb wird zu Gewanden ganz angestrichen mit Safran und Braun-Ogger vertieft zu Schieler. Mit Zinober und Lac schattiret, wird alleweg mit Auripigment und gemahlnen Gold erhöht." So begegnen wir wieder einmal dem Gelb-Rot-Klang als erstem.

Das Schillern im Bleygelb erzielt man auf folgende Weise (S. 572) „Im Schieler-Gewanden Seynd ihme (dem Bleigelb) keine Farben besser zu accomodiren, als Goldgelb, Bleygelb, sonderlich aber grün und blau, wie dann für sich allein solches Bleygelb unter liechtes Bergblau gemischet ein liebliches Grünes machet.." Vom Gebrauch der grünen Farben (S. 578) 21. „Zu Schieler Gewand. Will man Schiler-Gewand machen, von Grün so mag man dieselbigen schattiren, je nachdeme die grün licht oder dunckel angestrichen seynd mit Gelb oder Blau, Lac oder Purpur. Mini und Zinober dienet nicht hierzu, dann sie seynd viel zu frech zu grün Gewand."

Die Farbklänge, die beim zusammenhängenden Abschnitt über die Schillerfarben genannt werden, haben mit denen, mit denen wir bis jetzt zu tun hatten, wenig gemein. Sie sind reine Anweisungen zu Stoffdarstellungen. Bei den Abschnitten über die einzelnen Farben und den Angaben über „Schieler darauf" aber treffen wir alte Bekannte wieder: Gelb-Rot, Gelb-Blau, Gelb-Grün, Grün-Blau und Grün-Weinrot. Diese Anweisungen könnten ohne Weiteres aus dem frühen 16. Jahrhundert stammen. Ist sich die Theorie ganz gleich geblieben, während die Praxis sich doch recht weit entwickelt hatte?

Vergleichen wir die Anleitungen zum Schattieren einfacher Farben, so wird der Unterschied klar: Gelb zum Beispiel kann mit Braun, Rot, Blau und Violett schattiert werden, ohne daß dabei an Schillerfarben gedacht würde. Das war im 16. Jahrhundert noch nicht möglich.

Was hatten uns also die Aeußerungen der Maler über die Schillerfarben zu sagen? Sie betonen, daß die Schillerfarben nur gewissen Figuren zukommen, Engeln, überirdischen Wesen und jungen lustigen Leuten, nicht aber ernsten und erhabenen Heiligen, vor allem nicht der Madonna. Leider aber hat es immer Maler gegeben, die sich an diese wohldurchdachten Vorschriften nicht gehalten haben.

Schillerfarben gibt es unendlich viele, wenigstens theoretisch; praktisch kommt nur eine verhältnismäßig geringe Anzahl zur Verwendung, die sich der farbigen Gesamthaltung von Fall zu Fall anpaßt. Die Hauptsache ist, daß das Intervall gut gewählt ist und die Übergänge möglichst allmählich und fließend gehalten werden. Häufig geht der Übergang allerdings nicht über so viele Zwischentöne, wie Lomazzo das wünscht.

Die beiden Tatsachen, daß die Theoretiker, sobald sie sich über Farben verbreiteten, sich auch mit den Schillerfarben auseinandersetzen mußten, und daß ihre theoretischen Forderungen mit dem praktischen Gebrauch nicht immer übereinstimmen, sondern oft in direktem Gegen-

satz stehen, beweisen, daß die Schillerfarben den Künstlern tatsächlich Probleme boten. Und wenn sie sich mit diesen Problemen abmühten, dann ist auch der, der sich mit ihren Werken wissenschaftlich befaßt, verpflichtet, sich mit ihnen auseinanderzusetzen, wenn er sich um die Farbe kümmert, und sie nicht mit einer allgemeinen Bemerkung abzutun

V.

Die Träger der Schillerfarben.

Die Kunst-Theoretiker empfahlen vor allem die Engel für die Verwendung von Schillerfarben. Schon vom frühen Trecento an sind sie auch die hauptsächlichsten Träger. Während sie in Italien alle möglichen Farbenpaare tragen können, finden wir in Deutschland auch bei ihnen bis zur ersten großen Schillerfarbenwelle nur Gelb-Rot und die Leuchtfarben. In den Niederlanden bleibt ihnen das Gelb-Rot sogar bis zur zweiten großen Schillerperiode.

In ähnlicher Art werden die Schillerfarben auch bei allegorischen Figuren gebraucht. Wir erinnern zum Beispiel an das Gelb-Rot bei Pierro della Francescas Bildnissen des Federigo da Montefeltre und seiner Gattin (Flor. Uff. 1615), auf deren Rückseite beim Triumph je eine allegorische Figur Gelb-Rot trägt, an die Tierkreisbilder des Peruzzi in der Villa Farnesina in Rom, an die großen Allegorien der Manieristen, oder an die Götterversammlungen des 18. Jahrhunderts (Deckengemälde in Lustheim bei Schleißheim, München).

Das Schillern wird bei diesen überirdischen Wesen wegen ihrer Verwandtschaft mit den Farbenerscheinungen des Regenbogens und der sonnbeleuchteten Wolken geschätzt, wie wir das ja von Lomazzo ausdrücklich gehört haben. Es dient hier also der Darstellung des Überirdischen, Übernatürlichen, also nicht der Naturwiedergabe.

Neben diesen zu den Schillerfarben besonders geeigneten Figuren, die sich gleicherweise im ganzen untersuchten Raum finden, haben die einzelnen Länder noch ihre besonderen Schillerfarben-Träger. In Deutschland gehört zur Passion häufig ein Kriegsknecht oder Scherge in Gelbrot. Wir begegneten ihm zum ersten Mal in Süddeutschland um 1400, etwas später dann in Köln, wo er im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts häufig in Gelb-Violett erscheint. Manchmal finden wir bei ihm die beiden Farben Gelb und Rot auch auf zwei verschiedene Stoffe verteilt, sodaß wohl der Farbklang, nicht aber eine Schillerfarbe entsteht. Wir müssen daraus schließen, daß der Sinn dieser für ihn kennzeichnenden Erscheinung in den beiden Farbtönen, nicht im Schillern liegt.

Um 1500 aber muß dieser Sinn nicht mehr ganz deutlich gewesen sein, denn wir finden nun bei der Passion Landsknechte, die zwar in Schillerfarben, nicht aber in Gelb-Rot gekleidet sind. Später dagegen greift man wieder auf das Gelb-Rot zurück, und das hält sich dann besonders lange, bis in die Zeit, in der die Schillerfarben sonst keine Rolle

mehr spielen. Diese besondere Behandlung mag wieder ein Beweis für die Sonderstellung des Gelb-Rot-Farbklangs sein.

Auch beim Judas kommt Gelb und Rot häufig vor: Er trägt das „Blutgeld" in einem roten Beutel, der gegen sein gelbes Gewand absticht. Gelegentlich wird das Gelb-Rot aber auch zur Schillerfarbe, zum Beispiel auf dem Schmidburg-Epitaph von Lemberger (AAA 581). Gelb ist vielerorts überhaupt die Judenfarbe; der Meister von Frankfurt gibt den Juden blau-gelbe und gelb-rote Gewänder [76]).

In Italien finden wir den gelb-roten Kriegsknecht einmal bei Taddeo Gaddi, dann erst wieder bei Perugino, Luca Signorelli und Girolamo Genga, während Gaudenzio Ferrari ihm Rot-Grün gibt. In den Niederlanden begegnet uns erst bei Bernart van Orley ein Kriegsknecht in Schillerfarben, nämlich in Hellgrün-Rot, bei einem unbekannten Antwerpener Manieristen einer in Blau-Rot. Weder in Italien, noch in den Niederlanden ist diese Figur also so häufig wie in Deutschland. Auch zum Gebrauch der Schillerfarben beim Judas und den Juden finden wir nur einzelne Parallelen: Perugino gab dem Judas Blau-Rot, Girolamo Genga den Juden Blau-Rot und Blau-Gelb.

Woher kommt nun gerade bei dem Schergen, dem Judas und den Juden dieser häufige Gebrauch der Schillerfarben? Mir hat sich der Verdacht aufgedrängt, daß dafür die symbolische Bedeutung der Farben Gelb und Rot bestimmend gewesen war: Gelb ist die Teufels- und Judenfarbe und die Farbe des Verrats und der Falschheit, Rot ist die Farbe des Bluts, der Gewalttat. Besonders interessant wäre dann der Vergleich mit den italienischen Belegen: Die italienische Farbsymbolik stimmt mit der deutschen nicht überein; dort ist Rot die Teufelsfarbe. Es könnte sich bei den dort vorkommenden Schillerfarbenpaaren geradezu um farbsymbolische Übersetzungen handeln. Doch das kann hier nur angedeutet werden, bis die Farbsymbolik allgemein genauer erforscht sein wird [77]).

Nehmen wir allerdings für diese Figuren die Farbsymbolik in Anspruch, so müssen wir wohl auch die anderen ihr unterwerfen. Da jeder einzelne Farbton zwei genau entgegengesetzte Bedeutungen hat, die aus einer gemeinsamen, neutralen Grundbedeutung entspringen, läßt sich das auch ohne große Mühe machen. Bei den Engeln zum Beispiel wäre das Gelb als Himmelsfarbe, entsprechend dem Gold zu deuten, und das Rot als die Farbe der Herrschermacht. Aus demselben Grund der Vieldeutigkeit aber muß hier darauf verzichtet werden, dem weiter nachzugehen.

Bei der Anbetung der Könige werden Schillerfarben gern zur Kennzeichnung ihrer Pracht benützt. Wir haben einen frühen Beleg für Gelb-Rot in Schwaben nachgewiesen und einen für Gelb-Rot um 1400 in Florenz. Dann wieder erinnern wir an die gelbroten Tütenärmel auf dem Columba-Altar des Rogier van der Weyden. Über Memling zieht sich dieser Gebrauch dann in die erste Periode der Schillerfarben um 1500; um 1520 ist er in den Niederlanden häufig. In Italien dagegen fand ich nur einen Beleg (Schleißh. Nr. 570; ferraresische Schule um 1530): Dort

trug der Mohrenkönig ein violettürkisfarbenes Gewand unter rotem Mantel, vielleicht auch der stehende König über seinem grünen Gewand einen gelb-roten Mantel. Der Mohrenkönig wird allgemein gern mit schöner, oft gemusterter Seide geschmückt, um seine vornehme orientalische Abkunft zu zeigen. Im Verhältnis zur Gesamtzahl der Darstellungen finden wir aber bei ihm die Schillerseide selten. War sie nicht mehr vornehm genug?

Gelegentlich sehen wir in der Begleitung der drei Könige Diener in schillerfarbenen Gewändern. Auch das beginnt mit dem weiß-blauen Pagen von Rogiers Columba-Altar. In Deutschland finden wir um 1500 häufig Diener mit Gewändern, an denen irgendwie Schillerfarben verwendet sind. In Italien habe ich das nur bei Mariotto Albertinelli und M. Marziale getroffen.

Auch eine andere Bedienstete trägt die Schillerfarben: Die Magd mit dem Korb und den zwei Tauben bei der Darbringung im Tempel. Vom Columba-Altar an ist sie uns immer wieder begegnet. Sie trug dort Gelb-Blau an den Aufschlägen und an der Kopfbedeckung, auf Holbeins Kaisheimer Altar ein graublau-rosa und gemustertes Gewand, in einer Darbringung von Martin Kaldenbach gen. Heß (Frankf. Städ. Nr. RM 40) ein ähnliches. Sie wurde mitsamt den Schillerfarben von den Malern oft übernommen.

Wenn damit eine Wertung der Schillerfarben ausgesprochen wird, daß sie weniger den vornehmsten Personen als den Bediensteten zukommen, so bezieht sich diese Wertung nur auf die Schillerfarben als Darstellung von Schillerstoffen, die vielleicht für die Kleidung von Bediensteten besonders beliebt waren, nicht aber auf die Farberscheinung. Ihre Wertschätzung kann nur von Bild zu Bild entschieden werden durch die Stellung, die sie innerhalb der Farbkomposition einnehmen.

Eine andere Person, die häufig in Schillerfarben dargestellt wird, ist der Priester bei der Darstellung im Tempel und bei der Beschneidung Christi. Wir finden da häufig Gelb-Rot, aber auch Blau-Violett (Schwaben um 1500) und Grün-Rot (Köln). In den Niederlanden traf ich nichts Entsprechendes, in Italien nur ein Gelb-Rot bei Bernardo Daddi und ein schwaches Gelb-Grün bei Fra Angelico.

Auch hier dürften die Schillerfarben zur Kennzeichnung des Fremdländischen gebraucht sein, ist es doch der altjüdische Hohe Priester der durch sie gekennzeichnet wird.

Unter den Heiligen wird in Deutschland schon im frühen 15. Jahrhundert die Hl. Katharina mit dem Goldgewand geschmückt, in das rote Falten eingetragen werden; wir finden es so in Westfalen, in Mitteldeutschland und in Schwaben; im späteren 15. Jahrhundert geht dieser Gebrauch zurück, dagegen bleibt gerade diese Heilige in den Hauptzeiten der Schillerfarben eine bevorzugte Figur für den Gebrauch derselben. In den Niederlanden fand ich kein Gegenstück dazu; in Italien gab Allegretto Nuzi ihr einmal Gelb-Rot.

Zu Ende des 15. Jahrhunderts bekommt auch die Hl. Ursula gelegentlich Schillerfarben; für die erste Periode erinnern wir an den Meister

der Aachener Schreintüren, für die zweite an Hans Holbein d. J. In Italien gab ihr Cima da Conegliano einmal Violett-Grau (Mailand, Brera, 4 Heilige). Bei der Hl. Katharina wie bei der Hl. Ursula entspringt der Gebrauch der Schillerfarben derselben Wertung: Sie sollen die Vornehmheit, vielleicht auch die Anmut und Jugend der Trägerinnen betonen (vgl. Lomazzo und Werckschul).

Ähnlicher Wertung entsprang der Gebrauch bei der Darstellung der Maria Magdalena. Sie wird als die große Dame geschildert, und Lomazzo will, daß bei ihr die Schillerfarben nur vor ihrer Bekehrung gebraucht werden. Wir finden erste Belege bei Giotto (Grün-Rot) und bei Taddeo Gaddi (Gelb-Rot), weitere in Italien, dann erst bei Luini, Giulio Campi, Cima da Conegliano und Tintoretto.

In Deutschland dagegen finden wir erst zu Ende des 15. Jahrhunderts sichere Belege. Wir erinnern an Dürers Meergrün-Violett, an Wolf Traut, den Meister von Sigmaringen, Pierre des Mares, vielleicht auch Bath. Bruyn. In den Niederlanden bringt nur Bernard van Orley einmal Gelb-Rot in diesem Zusammenhang.

Aus ähnlichen Empfindungen wie die Magdalena wird auch die Salome mit Schillerfarben bedacht. Rogier van der Weyden schon gab ihr Gelb-Rot, und auch in Deutschland und Italien tritt sie in schillernden Gewändern auf. Lomazzo spricht ja im Zusammenhang mit Schillerfarben von den „ornamenti lascivi".

Anderen weiblichen Heiligen werden nur in den Zeiten höchster Mode Schillerfarben gegeben, zum Beispiel der Hl. Elisabeth (Mstr. v. Meßkirch, B. Strigel: Grün-Rot), der Hl. Appolonia (ebenfalls in Schwaben: Grün-Rot und Blau-Rosa), und der Hl. Barbara (Luini: Gelb-Rot, Blau-Violett). Die Bedeutung dieser Vorkommen aber ist für die Gesamtübersicht gering.

Nicht ohne Grund hat dagegen Lomazzo gegen den Gebrauch von Schillerfarben bei der Gottesmutter geschrieben: Nur bei den Engeln sind in Italien die Schillerfarben häufiger verwendet worden als bei ihr. Das beginnt bei Lorenzo Monaco: In der Predella der Marienkrönung von 1413 (Flor. Uff. 885) gibt er der Maria und dem Joseph Gelb-Rot, ja, schon auf der Tafel von 1408 (Florenz, Accademie) trägt die Madonna Blau-Rot. Filippo Lippi führt das weiter (Gelb-Rot nur bei Maria, nicht beim Joseph), Giovanni Bellini gibt der Madonna Blau-Rosa, Albertinelli Blau-Rot, dem Joseph Gelb-Orange und dann häuft sich das in Oberitalien wie in Florenz. Vermutlich haben hiebei die farblichen Möglichkeiten, die die Schillerfarben bieten, die Maler gereizt. Die Gottesmutter mußte mit allem möglichen Schmuck ausgezeichnet werden, und bezeichnender Weise versuchte man das nicht durch Wiedergabe besonderer Schmuckstücke, sondern durch das besondere Farbenspiel zu erreichen; es unterstrich die Heiligkeit, rückte die Madonna vom Irdischen weg. Wieder begegnen uns hier also die Schillerfarben als Ausdruck überwirklicher Schönheit; dazu befähigt sie ihr farbiger Eigenwert, der künstlerische Wert, nicht ihre Eigenschaft als Stoffwiedergabe.

In Deutschland fanden wir nur an einer Stelle bei der Maria die Schillerfarben: Dort, wo den Schillerfarben zum ersten Mal wirkliche Bedeutung zugekommen ist (Zeitblom). Der Farbklang war Grün-Rot, also die Zusammenstellung, die wir allgemein in Deutschland als erste neue Schillerfarbe kennengelernt haben, und die nichts Besonderes aussagen kann. Kann die Tatsache, daß echte Schillerfarben in Deutschland zum ersten Mal an einem Ort vorkommen, wo sie in Italien auch besonders häufig und schon früher verwendet worden waren, etwas über einen möglichen Einfluß aussagen? Wir werden noch andere Beobachtungen beibringen müssen.

Schillerfarben beim Hl. Joseph zum Beispiel sind mir weder aus den Niederlanden, noch aus Deutschland bekannt. Dagegen bekommt sie der Hl. Petrus in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts im ganzen untersuchten Bereich. Im Norden herrscht wieder Gelb-Rot vor, aber es findet sich auch Blau-Gelb (Memling) und Weinrot-Grün (Oberrhein).

Ein ähnlich sprungweises Vorkommen kennzeichnet auch den Hl. Christophorus. Masaccio gibt ihm Blau-Weinrot, Nikolaus Schit Rotviolett-Grün, Wolf Traut Orange-Gelbgrün. Außerdem trägt er oft Gelb-Rot, und zwar, ähnlich wie der Scherge, nicht immer schillernd, sondern auch auf zwei verschiedene Kleidungsstücke verteilt. Welche Vorstellung beim Christophorus zu diesen Erscheinungen geführt hat, läßt sich aus dieser Betrachtung heraus nicht erklären. Vielleicht aber können diese Beobachtungen einmal auf eine Fährte führen.

Zum Schluß sind unter den männlichen Heiligen, die Schillerfarben führen, noch die heiligen Bischöfe zu nennen. An erster Stelle steht der Hl. Wolfgang, der uns schon eines der frühesten Beispiele echter Schillerfarben in Deutschland geliefert hat; neben ihm ist der Hl. Valentin [78]) zu nennen. Auch hier kennzeichnen die Schillerfarben die Pracht und die Heiligkeit, ja, man kann sagen, eine Pracht auf Grund der Heiligkeit; denn weltliche Pracht, der Wirklichkeit abgesehener Prunk, hätte noch ganz anders dargestellt werden können.

Überblicken wir nun die Stellung der Schillerfarbenträger nach Zeit und Ort, so ergeben sich einige bezeichnende Unterschiede. Der gelbrote Scherge findet sich zuerst in Deutschland und tritt in den Niederlanden und in Italien erst in den Hochzeiten der Schillerfarben auf, und auch dann nicht sehr häufig. In Deutschland dagegen hält er sich besonders lange. In Italien behält er das Gelb-Rot, in den Niederlanden bekommt er auch andere Schillerfarben.

Umgekehrt ist es beim schillernd gefütterten Madonnenmantel: Er tritt in Italien 80 Jahre früher als in Deutschland auf und verbreitet sich in Italien in der kritischen Zeit sehr; in Deutschland ist sein Vorkommen eng begrenzt: Schwaben um 1500. Und auch in Schwaben sind die Vorkommen so eng benachbart, daß eine unmittelbare Linie wahrscheinlich wird: Das erste Vorkommen ist auf Zeitbloms Bingener Altar. Bingen ist nur eine Stunde von Sigmaringen entfernt; das zweite Vorkommen fanden wir beim Meister von Sigmaringen. Die übrigen Vorkommen

kamen vom „Oberrhein". Diese Weiterverbreitung wäre durchaus nicht verwunderlich.

Legt das nicht den Gedanken nahe, daß die ganze große Schillerfarbenbewegung von Italien ausgegangen sei? So einfach kann die Sache nicht gewesen sein, denn wir finden auch mit den Niederlanden sehr verwandte Züge: Die Einzelfiguren von Rogiers Columba-Altar, die uns immer wieder begegnet sind, die Magd mit dem Körbchen und den schillernden Aufschlägen und dem schillernden Hutfutter, der König mit den schillernden Tütenärmeln, vor allem aber die ganze Art der Verwendung der Schillerfarben [79]). In Italien dienen die Schillerfarben fast immer der Hervorhebung besonders wichtiger Personen; in den Niederlanden dagegen fanden wir sie fast ausschließlich, bis zum Manierismus, auf kleine unwesentliche Teile der Tracht beschränkt, also nur als kleine, schmückende Modedarstellungen. Ebenso sahen wir die ersten Schillerfarben in Deutschland auftreten: Da ein schillerndes Hutband, dort eine Schärpe, irgendwo ein Stückchen schillerndes Futter, oder auch eine Fahne aus Schillerseide.

Wie also in den Niederlanden die Schillerfarben von vornherein Stoffdarstellungen waren, so kamen sie auch in Deutschland als Stoffdarstellungen auf, wie uns der geschichtliche Überblick gezeigt hat. Es wäre interessant, zu untersuchen, ob Rogier van der Weyden, auf den wir als Ausgangspunkt für die Entwicklung der Schillerfarben im Norden immer wieder gekommen sind, sie von seiner Italienfahrt mitgebracht hat, oder ob die Beobachtung von Schillerstoffen seine eigene Errungenschaft war, oder ob er vielleicht auf noch andere Quellen zurückgreifen konnte, zum Beispiel die Miniaturen, die bei der vorliegenden Arbeit leider nicht berücksichtigt werden konnten.

Es kann auf solche Zusammenhänge hier allerdings nur hingewiesen werden; sie habe sich aus der Gesamtbetrachtung ergeben, und sie müssen deshalb mitgeteilt werden. Weitgehende Schlüsse wird man allerdings aus der Betrachtung einer Einzelerscheinung nicht ziehen, sondern sie einerseits der Spezialforschung, andererseits der Zusammenschau aller Einzelzüge überlassen.

Darf man überhaupt bei den Schillerfarben eine solch fortlaufende Verbreitung annehmen, oder sind sie eine mehr oder weniger zufällige Erscheinung? Im Mittelalter bestimmt nicht, wir können das aus der ganzen Kunstauffassung und dem Kunstbetrieb schließen. Von der gewußten Dingfarbe aus gibt es nur zwei Möglichkeiten, zu Schillerfarben zu kommen: Entweder die Nachbildung von Schillerstoffen, oder ein Anstoß von einem Vorbild her; als drittes käme höchstens noch freie Erfindung in Frage, ein Gedanke, der uns nicht groß erscheint, da wir am Ende der Entwicklung stehen, der aber dem mittelalterlichen Menschen, Künstler wie Kunstbetrachter, wohl höchst abwegig hätte vorkommen müssen, wenn er ihm überhaupt hätte kommen können. Von den beiden anderen Möglichkeiten aber, Stoffdarstellung oder Nachahmung eines Vorbilds, kommt die erste erst von der Mitte des 15. Jahrhunderts an in Frage. Und auch dann noch bleibt zu fragen: Warum wurde dann gerade

dieser Stoff gemalt? Es gibt und gab tausend Dinge in der Mode, die nicht gemalt wurden; warum gerade dieser? Hauptsächlich um des schönen Farbspiels willen; dieses Farbspiel aber war schon bekannt, bevor man daran dachte, schillernde Stoffe darzustellen. Wie war man da darauf gekommen, ein Gewand, von dem man wußte, daß es zum Beispiel rot ist, in den Faltenkämmen gelb zu malen? Und wenn schon ein Maler solch einen ausgefallenen Gedanken gehabt hätte, was hätten dann die Betrachter des Bilds dazu gesagt?

Kurz, es ist unwahrscheinlich, daß im Mittelalter ein Maler aus sich heraus einen Gedanken wie die Schillerfarben entwickeln konnte, oder plötzlich beschließen konnte, von nun an Schillerstoffe seinen Gestalten zu geben. Dagegen sind die Schillerfarben eine von außen kommende Idee, ja im Augenblick, in dem sie übernommen werden, eine Äußerlichkeit. Es ist deshalb auch durchaus möglich, ja sogar wahrscheinlich, daß ihre Verbreitung als eine Kette von Anstößen sich Glied für Glied verfolgen läßt.

VI.

Die Bedeutung der Schillerfarben.

Was bedeuteten nun die Schillerfarben ihrer Zeit, was bedeuteten sie dem einzelnen Maler, und was bedeuteten sie im einzelnen Kunstwerk? Wir haben das schon im Verfolg der statistischen Übersichten herauszuarbeiten versucht und müssen es jetzt nur noch zusammensuchen und ordnen.

Da fanden wir zuerst eine große Zahl von Gründen, die zur Benützung von Schillerfarben geführt haben können, die außerhalb des künstlerischen Vorgangs der Bildgestaltung lagen. Ein erster solcher außerkünstlerischer Grund kann der Wille des Bestellers gewesen sein [80]). Wer eine Tafel stiftete, mußte ein gewisses Vermögen haben, also einer gesellschaftlichen Schicht angehören, die die Möglichkeit hatte, sich ihre Bildung nicht nur zu Hause anzueignen. Bei den weitgehenden Vorschriften, die die Besteller den Malern machen konnten, ohne daß die Maler sich in ihrer Würde als Künstler getroffen gefühlt hätten, ist es leicht möglich, daß ein Besteller irgend einen Reiseeindruck mit verarbeitet haben wollte. Er konnte an irgend einem Altarbild einer fremden Stadt ein Farbspiel gesehen haben, das ihm Eindruck gemacht hatte, und das er nun an seiner Tafel auch gern sehen wollte.

Einen zweiten Grund, der diesem ersten nahe verwandt ist, sahen wir in einer allgemeinen Modeströmung. Wie weit dabei die Mode der Schillerstoffe mitgespielt hat, konnte nicht im Einzelnen nachgewiesen werden. Mindestens in der Höhe der ersten Schillerfarbenzeit wirkte sie mit ein, und die zweite Zeit der Schillerfarben mußten wir ja in Deutschland überhaupt als Zeit der Freude am Können der Stoffwiedergabe erklären.

Ein dritter Grund, der nicht im Willen des Künstlers liegt, ist der ikonografische Gebrauch. Es gab zwar bei den Schillerfarben keine so festen Regeln, wie wir sie sonst bei ikonografisch vorgeschriebenen Farben kennen, — es konnte sie ja nicht geben, da die Schillerfarben immer nur zeitweise gebraucht wurden, — aber es fielen uns doch zeitlich und örtlich begrenzte ikonografische Gewohnheiten auf. Wir erinnern an den gelb-roten Kriegsknecht, an die Schillerfarben beim Hohen Priester, bei der Magdalena, im Madonnenmantel.

Außerdem drängte sich ja an verschiedenen Stellen der Verdacht auf, daß die Farbsymbolik beim Gebrauch der Schillerfarben auch mitgespielt habe. In den Hauptzeiten der Schillerfarben allerdings konnte die Farbsymbolik nicht mehr so stark sein, daß sie absolut bindend

gewesen wäre, sondern es muß sich mehr um ein gewisses Gefühl für die sinnlich-sittliche Wirkung der Schillerfarben gehandelt haben.

Diese Zusammenstellung der außerkünstlerischen Gründe, die zum Gebrauch der Schillerfarben geführt haben, ist nun keineswegs eine Aufzählung der Hemmungen, die dem Künstler durch die Schillerfarben auferlegt wurden. Sondern erst nachdem wir uns über diese Möglichkeit klar geworden sind, beginnt das eigentliche künstlerische Problem: Wie ist der Maler mit diesen Voraussetzungen fertig geworden? Hat er sich nur mit ihnen abgefunden, oder hat er sie seinem Wollen dienstbar gemacht und sie in seinem Werke als Mittel künstlerischen Ausdrucks gehandhabt?

Auch hiebei fangen wir mit der Betrachtung des Nächstliegenden, Einfachsten und Äußerlichsten an: Was für Möglichkeiten boten die Schillerfarben als Stoffdarstellungen? Der Maler konnte durch sie eine besondere Tracht kennzeichnen. Mit besonderer Vorliebe sehen wir sie so bei Darstellungen aus der Mythologie und der alten Geschichte. Aber auch an anderen Stellen mußten wir uns fragen, ob durch die Schillerfarben nicht eine Tracht als altertümlich gekennzeichnet werden sollte? (z. B. Stammtafel der Pfeffinger, BNM) [82]).

Als nächstes kann durch Schillerstoffe ihr Träger einem besonderen Stand zugewiesen werden. In dieser Eigenschaft bedeuten sie Reichtum, zum mindesten den Abglanz oder den Schein des Reichtums. Alle drei Möglichkeiten haben wir kennengelernt: Bei den heiligen drei Königen, heiligen Königstöchtern und Bischöfen, bei Bediensteten der Könige und auch bei sonstiger Dienerschaft, und bei der Magdalena und den Landsknechten. Dazu kann noch der Zauber des Fremdländischen treten; vor allem beim Mohrenkönig und beim jüdischen Hohen Priester nahmen wir das an.

Tracht und Stand sind für den Künstler Ausdrucksmittel. Sie kennzeichnen für ihn auch das Wesen ihrer Träger. Gerade dabei kommt der Schillerfarbe eine besondere Rolle zu: Sie ist nicht das einzige Mittel um zum Beispiel die Pracht zu kennzeichnen, sondern eines unter vielen. Wird gerade sie gewählt, so kennzeichnet sie eine besondere Wesensart. Wir erinnern an die „jungen und lustigen Leute" der Werckschul. Häufig kann sie also eine gewisse Leichtigkeit mit versinnbildlichen.

Die Kennzeichnung des Wesens durch die Schillerfarben aber läßt den Charakter der Schillerfarben als Stoffdarstellungen schon zurücktreten [83]).

Eine andere Eigenschaft der Schillerfarben befähigt sie dazu, Übernatürliches zu kennzeichnen. Das ist ihre Verwandtschaft mit den Farberscheinungen, die die Brechung des natürlichen Lichts am Himmel, in den Abend- und Morgenwolken und vor allem im Regenbogen hervorruft.

So können die Schillerfarben als Abglanz des Himmellichts die Engel kennzeichnen, die Heiligen als solche auszeichnen und die heilige Jungfrau zieren. In der profanen Malerei finden sie in dieser Eigenschaft Verwendung bei allegorischen Gestalten und bei Verkörperungen

von Naturkräften. Lomazzo, der nur diese letztere Seite dieses Anwendungsbereichs anerkennt, spricht ja ausdrücklich von den Farben des Bogens der Iris und den Nymphen der Wiesen und Quellen.

Ebenso wie einzelne Gestalten, so kann durch die Schillerfarben auch ganzen Szenen eine besondere Weihe verliehen werden: Wir denken dabei vor allem an die Antwerpener Manieristen, die diese Seite, die wir als Schmuckwert bezeichneten, besonders gepflegt haben. Mit dem Augenblick aber, in dem die Schillerfarben zur Darstellung und Verdeutlichung von Überwirklichem benützt werden, tritt ihr Darstellungswert als Wiedergabe eines Seidenstoffs gänzlich zurück hinter dem Eigenwert, den ihr Farbspiel besonders zu betonen erlaubt.

Auf dieser Stufe aber kommt den Schillerfarben noch eine besondere Bedeutung zu: Die Wichtigkeit einzelner Personen und Szenen kann nicht nur durch einen besonders kostbaren Stoff und durch ein besonders festliches Farbspiel unterstrichen werden, sondern auch durch besonders kostbare und kunstvolle Malerei von betonter technischer Vollendung. Wir haben diesen zwischen Eigenwert und Darstellungswert liegenden Reiz der Schillerfarben als „Malakrobatik" gekennzeichnet, da wir, übereinstimmend mit den zeitgenössischen Kunsttheoretikern seinen Wert mehr im Handwerklichen als im Künstlerischen sahen.

All diese Möglichkeiten berührten den Maler als Handwerker, als Darsteller und „Erzähler". Für den Maler als Künstler sind die Schillerfarben Teile der Kompositon. Von diesem Standpunkt aus haben wir gesehen, daß die stärkste Möglichkeit der Schillerfarbe in ihrem Eigenwert liegt: Sie erlaubt es, zwei Töne unabhängig von Raum- und Lichtverhältnissen nebeneinanderzustellen, zu modellieren, ohne mit farbfeindlichen Schatten arbeiten zu müssen. Innerhalb der gesamten Farbkomposition geben die Schillerfarben eine gewisse Beweglichkeit: Ihr Gesamteindruck kann gewahrt werden, selbst wenn die beiden Töne, aus denen sie zusammengesetzt sind, verändert werden, sofern nur das Verhältnis der beiden Töne gewahrt bleibt. Dadurch sind die Schillerfarben zur Erzielung besonders leuchtender, farbfreudiger Wirkungen in jeder Farbhaltung besonders geeignet.

Das ist beim Prinzip der Farbreihung ebenso möglich wie beim Prinzip der Farbsteigerung. Die Farbsteigerung bietet sogar noch besondere Ausdruckswerte: Die Wirkung kann durch Nebeneinanderstellung von kalten und warmen Farben erhöht werden, obwohl das der seltenere Fall ist, oder durch Zusammenstellung eines hellen und eines dunklen Tons. Außerdem kann sie innerhalb eines auf Farbsteigerung aufgebauten Bildganzen in der Weise angewandt werden, wie wir das bei Fra Bartholomeo beschrieben haben, nämlich daß im Schillerfarbenpaar die beiden Töne am klarsten und leuchtendsten zu Tage treten, aus deren Mischungen und Abwandlungen sich die ganze Farbskala des Bildes zusammensetzt.

Wird die Wirkung durch das Nebeneinander eines hellen und eines dunklen Tons erzielt, so wird dadurch vor allem der Lichtwert der Schillerfarben betont. Sie können auch dadurch die Hauptpersonen eines

Bildes besonders stark hervorheben, indem sie ihnen im Raum den bevorzugten Platz zuweisen, oder aber raumschaffend oder lichtführend in allgemeiner Weise wirken. Wir wiesen bei Hans Holbein d. Ä. Walther-Epitaph und bei H. L. Schäuffeleins Bild des Verlorenen Sohns darauf hin. Es zeigte sich dabei, daß mit dem Augenblick, in dem die Schillerfarbe um des Lichtwerts willen gebraucht wird, ihr farbiger Eigenwert zurückgeht, ja, ihr Charakter als Schillerfarbe fast ganz in den Hintergrund treten kann.

Dafür aber können die Schillerfarben vor allem in dieser Richtung auch zu Stimmungswerten ausgenützt werden. Ihre Wirkung beruht dann meist nicht nur auf einer ihrer Eigenschaften, sondern auf dem Zusammenwirken mehrerer Möglichkeiten unter sich und mit dem Bildganzen.

Überhaupt ist eine derartige Analyse der Wirkungsmöglichkeit ein theoretisches Unterfangen. In Wirklichkeit sprechen stets alle Werte mit; es handelt sich nur darum, zu erkennen, welcher am stärksten betont ist; dazu ist es gut, sich über die einzelnen Möglichkeiten klar zu werden, kennzeichnet doch die Wahl der Mittel den Geist der Zeit.

VII.

Zusammenfassung.

Die Erscheinung des Schillerns, die wir in der lebenden Natur bei einzelnen Vögeln, Schmetterlingen und Kriechtieren, in der toten Natur bei einem Halbedelstein, dem „Changeant" beobachten können, und die durch das Nebeneinander zweier Farben entsteht, von denen je nach dem Blickwinkel die eine oder die andere zu Tage tritt, hat auch der Mensch in seinem Erzeugnis hervorzubringen gewußt. Das Schillern entsteht beim Gewebe dadurch, daß Kettfaden und Schußfaden von verschiedener Farbe sind. Wir kennen die schillernden Seiden gerade aus der heutigen Mode, sie müssen aber zu gewissen Zeiten noch viel beliebter und verbreiteter gewesen sein.

Die Verbreitung der Schillerstoffe hängt insofern eng mit der Verbreitung der Seide zusammen, als mit keinem anderen Gespinst die Schillererscheinung so vollkommen zu erreichen ist, wie mit Seide. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts ließen sich die ersten Schillerstoffe im Abendland mit Sicherheit nachweisen, sie waren aber mit großer Wahrscheinlichkeit schon früher bekannt, ja, wir müssen annehmen, daß es sie schon im Altertum gegeben hat.

Die Schillerfarben, von denen hier die Rede ist, erzeugen selbst keine Schillererscheinung, sondern sind malerische Wiedergaben von Schillererscheinungen. Wir konnten aber feststellen, daß die ersten Schillerfarben mit beobachteten Schillererscheinungen nichts zu tun hatten, sondern nur einer besonderen Farbtechnik entsprangen [84]).

So ließen sich die Schillerfarben, die wir in der spätrömischen Malerei und Mosaiktechnik nachwiesen, mühelos erklären. Die ersten Vorkommen im Mittelalter, im 12. Jahrhundert in Rom, erinnerten stark an die spätantik-römischen, daß wir die Frage eines Rückgriffs aufwarfen. Der erste Künstlername, den wir mit Schillerfarbendarstellungen verbinden konnten, war Cavallini, dann trafen wir sie wieder bei Giotto und seinen Nachfolgern im Trecento. Vielleicht können bei einer genaueren Untersuchung der Beziehungen zwischen Giotto und Cavallini die Schillerfarben mit Aufschluß geben.

Die Linie ließ sich von den Giotto-Schülern weiterverfolgen über Lorenzo Monaco-Fra Angelico-Philippo Lippi und Benozzo Gozzoli, aber wir fanden auch bei den Hauptvertretern des jungen Quattrocento Belege: Bei Masaccio und Castagno. Dann trat in Italien eine Pause von ungefähr einem halben Jahrhundert ein. Wir erklärten das so, daß bis

zu Beginn des 15. Jahrhunderts die Schillerfarben rein als Farberscheinung, nicht als Stoffdarstellung gewertet waren. Im 15. Jahrhundert aber mußten sie als Stoffdarstellungen gedeutet werden, und als solche hatte man zunächst keine Verwendung für sie.

In den Niederlanden fanden wir die ersten Schillerfarben bei Rogier van der Weyden, und vor allem vom Columbaaltar aus sahen wir sie sich weiterverbreiten. Es wäre bei einer Spezialuntersuchung der Entwicklung Rogiers interessant zu beobachten, ob er die Anregung zu den Schillerfarben von seiner Italienreise mitgebracht hat, ob er überhaupt in Italien nicht sehr stark auf dem Gebiet der Farbe beeindruckt worden ist, in der Richtung des Eigenwerts der Farbe.

Von Rogier van der Weyden aus verfolgten wir die Linie in den Niederlanden über Memling zu Engelbrechtsen, Bernaert van Orley, Lucas van Leyden und den Antwerpener Manieristen.

In Deutschland konnten wir seit dem späten 14. Jahrhundert einen Farbklang verfolgen, der eine Sonderstellung inne hatte und nicht zu den eigentlichen Schillerfarben gezählt werden konnte: Gelb-Rot. Außerdem mußten wir noch die Leuchtfarben von den Schillerfarben trennen, d. h. Farben, die im Lichten bis zum reinen Weiß aufgehellt waren, oder Weiß, das mit irgend einer bunten Farbe schattiert war.

Dann sahen wir, wie zu Ende des 15. Jahrhunderts dieser Gelb-Rot-Farbklang häufig zu Gelb-Violett, zu Gelb-Graublau, ja, sogar zu Gelb-Blau umgewandelt wurde und wie an einzelnen Stellen Farbtöne durch Schraffur mit gänzlich anderen Tönen gehöht wurden: Wir schlossen aus ersterem auf eine stark der Farbe zugewandte Richtung in der Malerei, aus letzterem auf einen Versuch der Darstellung eines Schillerstoffs.

Dann trat da und dort ein neuer Farbklang auf: Grün-Rot. Von einem Fall abgesehen, war das im Jahrzehnt 1480/90. Wir sahen ihn an nebensächlichen Stellen verwendet, bei Schärpen, Hutbändern und Futterstoffen, ebenso wie wir zum Beispiel auf Memlings Sieben-Freuden-Mariä-Bild die Schillerfarben beobachtet hatten. Aus Art und Ort der Anwendung schlossen wir, daß es sich bei diesen Schillerfarben um Modedarstellungen handeln müsse.

Im nächsten Jahrzehnt sahen wir die Schillerfarben im einzelnen Bildzusammenhang größeren Raum einnehmen. Wir verfolgten das hauptsächlich in Schwaben von Zeitblom an, fanden es aber ähnlich auch in Köln, zum Beispiel beim Sippenmeister. Interessant war, daß wir bei verschiedenen Meistern beobachten konnten, daß sie die Schillerfarben auf einer gewissen Entwicklungsstufe aufnahmen, sich später aber gänzlich von ihnen abwandten (Memling, Zeitblom usw.).

Besonders schön ließ sich die Entwicklung beim älteren Holbein verfolgen. Wir sahen, wie seine Farbigkeit mehr und mehr zu den Schillerfarben hindrängte, bis wir sie auf dem Frankfurter Altar zunächst ohne größere Bedeutung, dann aber auf dem Kaisheimer Altar in nicht wieder erreichter Schönheit fanden. Ihre Wirkung beruht hier hauptsächlich auf ihrem Eigenwert, der vor allem im Leuchtwert seine beson-

dere Steigerung erfährt: Die beiden Farbtöne der Schillerfarbe werden besonders fein gewählt, und der Gegensatz zwischen einem helleren und einem dunkleren Ton gesucht, bis zur Grenze des auf diesem Wege Erreichbaren. Beim Waltherepitaph wurde dann auch eine andere Seite der Schillerfarben ausgenützt: Der Lichtwert, bei dem der farbige Eigenwert in den Hintergrund trat. Die Steigerung der Lichtwirkung, die eine geschickte Wahl der beiden schillernden Töne ermöglicht, wurde hier für die Betonung der Hauptpersonen und der Hauptszenen ausgenutzt. Bezeichnend ist, daß dabei die Leuchtfarben mit verwendet wurden. Nach diesem weiteren Höhepunkt wurden auch für Hans Holbein den Älteren die Schillerfarben bedeutungslos.

So sahen wir im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in ganz Deutschland eine Begeisterung für die Schillerfarben aufschlagen. Je nach Gegend und Meister war der Charakter der Schillerfarben als Stoffwiedergabe mehr oder weniger deutlich. Im Ganzen aber zeigte sich, daß die Stoffdarstellung nur ein Anlaß war und die Schönfarbigkeit der eigentliche Reiz. Wir wiesen auf die Möglichkeit hin, daß diese Neigung zur Farbschönheit einer religiösen Bewegung entsprungen sein konnte, nämlich dem Streben, im Altarbild nicht irdische Vorgänge, sondern heilige Szenen, nicht um der Naturdarstellung willen, sondern den Gläubigen zur Andacht, wiederzugeben.

Gegen 1520 aber sahen wir eine neue Periode der Schillerfarben-Malerei. Nun lag der Nachdruck auf einer anderen Seite des Problems: der Darstellung eines kostbaren Stoffs durch meisterhafte Malerei in gekonnt schönem Farbspiel. Eine Ausnahme machte H. L. Schäuffelein mit seinem Christgartner Altar: Er erinnerte in der farbigen Haltung und der Ausprägung der Schillerfarben so stark an Holbeins Kaisheimer Altar, daß der Gedanke eines direkten Rückgriffs sich schwer abweisen ließ. Auffallend entsprach auch die weitere Entwicklung der des älteren Holbeins: Wir verglichen die Lichtwirkung der Schillerfarben auf dem Walther-Epitaph mit der beim Donaueschinger Verlorenen Sohn. In beiden Fällen wurde durch die Schillerfarben auch ein Stimmungswert erzeugt.

Damit war das Problem der Schillerfarben in Deutschland zu Ende. Ihre weitere Verwendung war gelegentlich und von keiner allgemeinen und entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung.

In Italien dagegen brachte der Manierismus die höchste Zeit der Schillerfarbenbegeisterung. Hatte schon die klassische Renaissance die Schillerfarben nicht verschmäht zur Erzielung der vollen Harmonie nicht nur der Form, sondern auch der Farbe, so dienten sie dem Manierismus für sein gesteigertes Ausdrucksbedürfnis und seine betonte Kraftentfaltung. Auch waren sie ihm zum Füllen großer Flächen bei seinen großen Formaten ein besonders beliebtes Hilfsmittel.

Von da an fanden wir nur noch einen betrachtenswerten Beleg für die Verwendung von Schillerfarben: Rubens Bethlehemitischer Kindermord. Die Schillerfarben sind dort Stoffdarstellungen, aber sie sind darüber hinaus durch Darstellungswert wie durch Eigenwert Ausdrucksmittel.

Die Verwendung von Schillerfarben in der Wandmalerei des 18. Jahrhunderts und ihr Vorkommen als Darstellung zeitgenössischer Mode, haben wir nur der Vollständigkeit halber noch erwähnt, wie die Wiederaufnahme der Schillerfarben durch einzelne Nazarener und den Gebrauch im Expressionismus und seinen Nachwirkungen.

In der Kunsttheorie fanden wir schon vor den ersten Vorkommen in der Praxis Anweisungen zum Schattieren, die praktisch Schillerfarben ergeben mußten. Die Kunstbücher, die direkt über die Schillerfarben schrieben, kamen, wohl nicht zufällig, stets zu einer Zeit heraus, in der eine Schillerfarbenperiode fertig war. Cennini brachte uns nur Malanleitungen, deren Deutung Schwierigkeiten machte, Lomazzo belehrte uns auch, wem Schillerfarben zuständen. Der Vergleich mit dem Erhaltenen zeigte, daß seine Anweisungen nicht befolgt wurden. Dürers Bemerkung über die Schillerfarben stimmte darin mit den Schriften Cenninis und Lomazzos überein, daß sie ganz vom Standpunkt der Dingfarbe ausging. Damit berührten wir den Punkt, in dem die Bedeutung der Schillerfarben für das frühe 16. Jahrhundert in Deutschland gelegen war: Sie kamen einem Streben nach Auflösung der Dingfarbe entgegen. Die Abschnitte aus der Nürnberger Werckschul brachten nichts wesentlich Neues.

Die Untersuchung über die Träger der Schillerfarben zeigte, daß sie vor allem Königen, Heiligen aus königlichem Geschlecht, Bischöfen, Priestern, dann auch dem Gefolge königlicher Personen und Bediensteten, zum Schluß auch der Magdalena und den Landsknechten zustanden. In einzelnen Gebieten ließen sich einzelne besonders bevorzugte Personen feststellen: In Italien die Madonna mit dem schillernd gefütterten Mantel, der Joseph und Petrus, in Deutschland der gelbrote Kriegsknecht, die Hl. Katharina und Ursula, und sporatisch der Hl. Christophorus.

Vor allem ein wesentlicher Unterschied zeigte sich dabei: In Italien wurden nur bevorzugte Personen mit Schillerfarben bedacht, und die Schillerfarben hatten, wo sie auftraten, ein gewisses Gewicht. In den Niederlanden und in Deutschland kamen die Schillerfarben allmählich als Stoffdarstellungen auf, an nebensächlichen Orten, in geringer Ausdehnung und mit geringer Bedeutung. Dieser Gebrauch trennte Italien deutlich von Deutschland und den Niederlanden.

So ergab sich andeutungsweise eine große Entwicklung, die sich immer an den entscheidenden Ansatzpunkten erkennen ließ: Das italienische späte 13. Jahrhundert griff in Rom auf die altrömische Überlieferung zurück. Giotto vermittelte von dort die Schillerfarben dem florentiner Trecento; von Italien kamen sie durch Rogier van der Weyden nach dem Norden, und von ihm aus verbreiteten sie sich durch Deutschland. Dort erst wurden sie ein ernstes farbgeschichtliches Problem, das in einer Entwicklung in zwei Perioden bearbeitet wurde. Ob die Schillerfarben dann von dort aus sich wieder über die Welt verbreiten, oder ob es sich um eine selbständige allgemeine Strömung handelte, wage ich nicht zu entscheiden.

Bei diesem eben angedeuteten Baum der Entwicklung mit Wurzel, Stamm und Verzweigung aber kann es sich nur um ein Aufzeigen von Anstößen handeln (Kpt. S. 112/113). Wenn nicht die Zeit allgemein reif ist, kann eine einfache zeitliche Abfolge nicht als Anstoß wirken. Ein Beispiel bietet uns Herlin: Wieviel hat er nicht von Rogier van der Weyden mitgenommen! Die Schillerfarben finden wir bei ihm nicht, nur den altgewohnten Gelb-Rot-Klang. Sein Schüler Zeitblom dagegen nimmt sogar eine gewisse Stellung in der Entwicklung der Schillerfarben ein.

Darf man außerdem von der Betrachtung einer Einzelerscheinung aus so weite Schlüsse ziehen? Weitgehend waren die Schillerfarben eine Modeerscheinung, als künstlerisches Ausdrucksmittel wie als Niederschlag eines modischen Gewebes. Und in dieser äußerlichen Form können sie gut als Anstoß von Werkstatt zu Werkstatt gegangen sein. Wie sie sich allerdings dann beim einzelnen Künstler weiterentwickelt haben, was sie für ihn bedeutet haben, und was er aus ihnen gemacht hat, das ist nicht der Mode unterworfen, sondern in der inneren Entwicklung bestimmt.

Zum Schluß faßten wir zusammen, was die Schillerfarben den Künstlern geben konnten und was die Maler zu ihrem Gebrauch hatte bestimmen können. Wir mußten dabei erst einige Möglichkeiten in Rechnung ziehen, die außerhalb des eigentlichen Bereichs künstlerischen Schaffens lagen: die ikonografisch bedingten Farben, die Vorschriften der Farbsymbolik, Forderungen der Mode und Anweisungen der Besteller. Dann sahen wir die inhaltlichen Gründe, die den Künstler zum Gebrauch der Schillerfarben hatten bestimmen können: Die Kennzeichnung von Zeit, Tracht, Stand, Stellung und Umständen, und durch diese Kennzeichen mögliche Aussagen über das Wesen von Personen und Szenen. Reichtum, Pracht, außerdem Heiligkeit, Überweltlichkeit in religiösem wie profanem Zusammenhang konnten da die Schillerfarben ausdrücken. Der Maler konnte ihre natürliche Wirkung (Darstellungswert) noch durch besonders kunstvolle technische Behandlung erhöhen (Darstellungsmittel). Zum Schlusse blieben die formalen Möglichkeiten, die die Schillerfarben boten: Sie betonten den Eigenwert der Farbe, konnten durch Nebeneinander eines hellen und dunklen Tons einen besonderen Leuchtwert ergeben, außerdem, unter Zurückstellung ihres Eigenwerts, Licht- und Raumwerte, und durch entsprechende Stellung im Bildzusammenhang, starke Stimmungswerte.

So hat uns die Entwicklung der Schillerfarben einen von den vielen möglichen Einblicken in das Herüber und Hinüber von Beziehungen zwischen Künstler und Künstler, Land und Land, Gegenwart und Vergangenheit, Kunst und Alltag gegeben, uns vielleicht ahnen lassen, wie der Mensch als Gattung wie als Einzelner das Sehen und seinen Ausdruck, das Formschaffen, erst in langer Entwicklung lernen mußte und stufenweise weiterlernen muß, und wie vielfältig ein einzelnes Kunstmittel vom Künstler gehandhabt werden kann und wie kompliziert es dementsprechend für den Kunstbetrachter ist, ein Kunstwerk vor allem nach seiner farblichen Seite hin voll zu erkennen, gerecht zu würdigen und richtig zu deuten.

Verzeichnis der bearbeiteten Museen, Galerien, Sammlungen und Ausstellungen.

(Die im Text gebrauchten Abkürzungen sind in Klammern beigefügt).

ugsburg: Städt. Maximilianmuseum	(Augsbg. Max.)
Staatsgemäldesammlung	(Augsbg. Gal.)
Sammlung Hofrat Röhrer	
asel: Öffentliche Kunstsammlung	(Basel Mus.)
erlin: Staatl. Museen, Gemäldegalerie	(KFM)
armstadt: Hessisches Landesmuseum	(Darmst.)
onaueschingen: Fürstl. Fürstenbergische Sammlungen	(DoE)
orenz: Galleria degli Uffizi	(Flor. Uff.)
Galleria Pitti (Palatina)	(Flor. Pitti)
Galleria dell'Accademia	(Flor. Acc.)
Museo di S. Marco	(Flor. S. Marco)
rankfurt: Städelsches Kunstinstitut	(Frankf. Städ.)
reiburg i. Br.: Städt. Sammlungen, Augustinermuseum	(Freibg. Aug.)
enf: Prado-Ausstellung 1939	(Genf Prado)
Gimignano, Museum	
arlsruhe: Staatl. Kunsthalle	(Karlsr. Gal.)
andshut a. I.: Staatl. Gemäldesammlung	(Landsh. Gal.)
enzburg (Schweiz): Sammlung Eich	
ailand: Gemäldesammlung im Palazzo di Brera	(Maild. Brera)
Gemäldesammlung der Bibliotheca Ambrosiana	(Maild. Ambr.)
Museo Poldi Pezzoli	(Maild. Pold. Pezz.)
ünchen: Alte Pinakothek	(APM)
Bayerisches Nationalmuseum	(BNM)
Albrecht-Altdorfer-Ausstellung 1938	(AAA)
ürnberger: Germanisches Nationalmuseum	(Nürnbg. Germ.)
ördlingen: Stadtgeschichtliches Museum	
adua: Museo Civico	
om: Galleria Borghese	(Rom Borgh)
Galleria Corsini	(Rom Gal. Cors.)
Galleria dell'Accadèmia di S. Luca	(Rom S. Luca)
Pinakotheca Vaticana	(Rom Vat.)
hleißheim: Staats-Gemäldesammlung	(Schleißh.)
ena: Accadèmia di Belle Arti	(Siena)
gmaringen: Fürstl. Hohenzollernsches Museum	(Sigm.)
uttgart: Württ. Staatsgalerie	(Stuttgt. Gal.)
Schloßmuseum	(Stuttgt. Schloß.)
m: Museum der Stadt Ulm	(Ulm Mus.)
enedig: Accadèmia di Belle Arti	(Vened. Acc.)
rich: Sammlungen der Züricher Kunstgesellschaft im Kunsthaus	(Zürich Gal.)

Anmerkungen.

Vgl. Schrifttumsnachweis S. 86.

[1]) Vgl. Goethe, Farbenlehre, Didaktischer Teil, Entoptische Farben XXXVIII.
[2]) Vgl. die Definition Lessings, s. S. 15 f.
[3]) Vgl. Goethe a. a. O. XXXVI.
[4]) Blümner, a. a. O. S. 167.
[5]) Stieler, Caspar, Der teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs, oder Teutsch Sprachschatz, Gesamlet von dem Spaten, Nürnberg 1691.
[6]) Lexer, Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, Leipzig 1869.
[7]) Dreger, a. a. O. S. 110.
[8]) Vgl. hiezu Dreger a. a. O. und Fr. Bock.
[9]) Wortlaut bei Dreger und bei Bock, Gesch. d. Lit. Gew. S. 36.
[10]) Camille Eulart, le costume, Manuel d'Archéologie Française, Paris 1916, S. 328.
[11]) Die folgenden Belege bei Dreger, a. a. O.
[12]) H. Fischer, Schwäbisches Handwörterbuch, Tübingen, 1920, 5. Bd. S. 836, und Nachträge dazu, 1936.
[13]) Dreger a. a. O. S. 127.
[14]) Schmeller, Bayerisches Wörterbuch, München 1873, Bd. II, S. 405.
[15]) Straub-Tobler, Schweizerisches Idiotikon, Frauenfeld 1920, S. 637.
[16]) Vgl. Bock a. a. O. S. 32.
[17]) Nürnberger Polizeiordnungen, ed. v Joseph Baader, Publikation des literar. Vereins in Stuttgt. 14. Jhrgg. 1861, S. 65 und 95 ff.
[18]) Vgl. dazu Alb. Ilg, Beiträge zur Geschichte der Kunst und Kunsttechnik aus mittelhochdeutschen Dichtungen, Wien 1892, Eitelberger Ilgs Quellenschriften N. F. Bd. V.
[19]) Nachweis in Grimm, Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1899, 9. Bd. S. 147 ff. „Schiller".
[20]) Fischer a. a. O. Nachträge.
[21]) Nachweis bei Hans Schulz, Deutsches Fremdwörterbuch, Straßburg 1913.
[22]) Nachweis bei Schulz a. a. O.
[23]) Vgl. Goethe a. a. O. Didaktischer Teil, 6. Abteilung, u. a. m.
[24]) Vgl. E. Wilde a. a. O.
[25]) Die farbigen Wiedergaben bei Wilpert wurden hier mitverwendet; sie genügten für unseren Zweck, da es sich ja nicht um den Farbton, sondern um die Farberscheinung handelt. Eine gewisse Kenntnis der Originale zur Beurteilung der Reproduktionen bleibt allerdings notwendig.
[26]) Hinweis und Anregung verdanke ich Herrn Dr. W. Paeseler, Rom. Ich hatte leider nicht mehr Gelegenheit, die Fresken in Sta. Cecilia selbst zu sehen, kenne sie also nur aus Wilpert a. a. O. Bd. III, Abb. 279—281.
[27]) Der Meister der Magdalena setzt zum Beispiel in gelben Stoff rote Züge, in blauen goldene, in weinroten blaugrüne. (Flor. Acc.).
[28]) Z. B. Christi Himmelfahrt, (Flor. Acc.): Apostel gelb-rot; Thomaswunder (Flor. Acc.) Gelb-Rot und Gelb-Blau.
[29]) Z. B. Flor. Acc.: Nr. 1155: blau-gelbe Engel?; Predella: Figur in gelb blauem Mantel Nr. 8565: gelb-roter Engel. Aus Agnolo Gaddis Umgebung: Rom Vat. Nr. 189—191, Szenen aus dem Leben Joh. d. Täufers: links liegende Frau gelb-blau, mitte: rote und braune Falten auf Gelb, rechts Gelb-Grün.

[30]) Flor. Uff. Nr. 8345: La Madonna col Gesu usw. Predella: Links Kriechender in grünrotem Mantel. Tempelgang: Hoher Priester in grünem Mantel mit gelb-rotem Futter; Hl. Anna: rot-blaues Futter? Geburt Christi: Engel in Gelb-Grün, u. a. m.

[31]) Außerdem notierte ich Schillerfarben bei Spinello Aretino (?), KFM Nr. 408, Abendmahl: Gelb-Rot, Grün-Gelb, Blau-Gelb, Grün-Violett.
Gherardo Starnina, KFM Nr. 1039, Tryptichon: Thronende Madonna mit Heiligen: Gelbrot-Hellblau, Meergrün-Gelb.
Bicci di Lorenzo, KFM Nr. 1064A: Meergrün-Gelb;
Nicolo di Pietro di Gerini, KFM Nr. 1063, Enthauptung der Hl. Katharina: Blaßrosa-Blaßgrün, Weinrot-Gelb, Grün und Gelb leuchtend.
Nicolo d'Arezzo: Fresken im Campo Santo in Pisa: reichlich Belege ähnlicher Art.
Eine gewisse Verwandtschaft dieser Vorkommen nach Farbklang und Farbträger mit den ersten Belegen im Norden besteht.

[32]) Z. B. Rom Cors. Nr. 723: Paulus gelbgrün-blau, Petrus blau-violett, ebenso die Engel. In Zelle 10 in S. Marco trägt der Hohe Priester bei der Darbringung im Tempel ein gelbgrün schillerndes Gewand.

[33]) Jüngstes Gericht, KFM Nr. 57: Einer der Auferstehenden, der blaues Gewand, roten Mantel und rotes Barett trägt — die Stoffe sind in kompakter, wenig veränderter Farbe gemalt —, wird selig, ein anderer in blau-karmin schillerndem Gewand wird verdammt. Aber auch ein seliger Bischof trägt einen graublau-weinrot schillernden Mantel.

[34]) Außerdem bei Gozzoli: KFM Nr. 60 c, Wunder des Hl. Zenobius; Knabe in Gelb-Weinrot, ebenso Frau rechts; im Hintergrund Blau-Rot; in den Fresken im Campo Santo in Pisa mehrfach blau-weinrot.

[35]) Außerdem: KFM Nr. 58 D: Mantel des Hl. Augustin blaßgelb-weinrot?

[36]) Vgl. Abschnitt: Die Schillerstoffe, S. 15 und die Urteile der Kunsttheoretiker über die Schillerstoffe im nächsten Abschnitt.

[37]) KFM. Nr. 1118, Sienesisch um 1400, KFM Nr. 1095, Art des Taddeo di Bartolo: Thronende Madonna mit Heiligen; dort außerdem Katharina blau-weiß oder blaßviolett, so gemalt, daß die Frage Schillerfarbe oder Leuchtfarbe schwer zu entscheiden ist. Vgl. zum Gelb-Rot beim Jesuskind das Mosaik in S. Paolo in Rom (1216/1227), wo wir das auch schon finden.

[38]) Weitere Belege aus Siena: KFM Nr. 1097, aus der Legende eines Heiligen: Gelb-Rot. KFM, Giovanni di Paolo, Kreuzigung: Frau in Weinrot-Graublau.

[39]) Belege aus Venedig: Vened. Acc.: Lorenzo Veneziano Nr. 10: Verkündigung und Heilige, Polyptichon von 1357: Oben links und oben rechts: Gelb-rot schillernde Mäntel; sonst nur stark farbige Lichter: Gelb auf Rot und Grün. Siena: Antonio Veneziano: Starkes Gelb-Rot in zwei verschiedenen Intervallen. Vened. Acc.: Nr. 19: Nicolo da Maestro Pietro, Madonna in trono, 1394: Engel in Rot-Hellgrün; Schillerfarbe oder nur abgeriebene Lasur? KFM Nr. 95 A, Domenico Veneziano: Anbetung der Könige: Zwei Gewänder Gelb-Rot, unbedeutend. KFM Nr. 34, Martyrium der Hl. Lucia: Das Gewand des Königs auf dem Balkon ist blau, links, d. h. im Schatten rot, rechts, d. h. im Licht gelb; also Schillerfarbe, nicht aber Schillerstoff. Mailand, Brera, Nr. 228, Polittico dei Benedettini von Antonio Vivarini: Bei zweien der gemalten Nischen schillert die Rückwand gelbrot. Altar in der Taufkapelle der Frarikirche in Venedig, 1474: Engel links gelb-rot.

[40]) Die Schillerfarben bei Rogier van der Weyden: Frankf. Städ. Nr. 878; Johannesaltar: Salome hat gelbrote Ärmel, KFM Nr. 534: Rechts gelb-weinrote Ärmel, sonst nur Blau-Weiß. KFM 535, Bladelin-Altar; Drei Könige: rechts dunkelblau-roter Hut, ganz unauffällig, Mitte: Engel gelb-weinrot; links Stehender Gelb-Weinrot unter blauem Mantel. APM Nr. 1189, Columba-Altar, Anbetung der Könige: Der Knieende hat gelbrote Tütenärmel, im Hintergrund fällt der weißblaue Page auf. Nr. 1191, Darstellung im Tempel: Magd gelbblaue Kopfbedeckung und ebensolches Futter in grünem Kleid. Rom Vat. Nr. 276/277: Im graublauen Kopftuch Mariä dunkel-krapprote Schatten. Vgl. Friedländer, die Altniederländische Malerei, 2. Bd. Berlin 1924, S. 51: „scharfes, im Schatten schillerndes Gelb . .“

41) Weitere Belege aus den Niederlanden in der fraglichen Zeit: APM HG 76—78, Dierick Bouts d. J. (?) Flügelaltärchen Perle von Brabant: Ein Turbanband gelb-violett. Frankf. Städ. Nr. 1577. Hieronymus Bosch. Verspottung Christi: Gelb-Rot und Blau-Weiß; außerdem auf dem Münchener Fragment des Jüngsten Gerichts (APM Nr. 5752) schillernde Ungeheuer. APM HG 6163, Colin de Coter, Johannes d. Täufer mit Aposteln: Petrus mit rot-gelbem Mantel. Johannes Evangelista: Meergrün-violetter Mantel? Stuttgt. Gal. Nr. 741, Colin de Coter Kreuzabnahme: gelb-roter Turban.

42) Vgl. Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Augsbg. 1928, Bd. II. E. Buchner, die Augsburger Tafelmalerei der Spätgotik. S. 76. Thoman Burgkmair, Giebeltörmige Kreuzigung um 1485.

43) Zu Zeitblom vgl. Carl Koch, Zeitbloms reifer Stil, Berlin 1909 (Diss.); dort finden sich auch die nötigen Angaben über Übermalungen und sonstigen Erhaltungszustand. Bingener Altar S. 40 ff. von der Geburt Christi sagt Koch: „Die Gruppe der Engel mit ihren vielfarbigen, verschieden changierenden Gewändern, die verschiedenartig changierenden Stoffe am Futter des Kleids und Mantels und am Gürtel der Maria sowie die Brokatgewänder der Maria und der zwei jüngeren Könige verraten eine starke Freude am Reichtum der Stoffe, welche der Liebe für natürliche Farbwirkungen verwandt ist. Doch erscheinen diese bunten Stoffe heute allzuwenig leuchtend. Das hell changierende Futter ist von kühler Zartheit und die Wirkung des Goldes durch große Muster gedämpft." Anstatt „Liebe für natürliche Farbwirkungen" hätten wir „Freude am Eigenwert der Farbe" gesagt. Über den Eschacher Altar sagt Koch S. 62: „ . . . statt grün-violett changierenden Ärmelaufschlags dunkelblau-rot changierenden Gürteltuchs und grünlich-rosa changierenden Futters erscheint hier bei Futter und Aufschlag derselbe matt hellgrün und braunrot changierende Stoff. In der Anmerkung wird dazu gesagt, daß die Mattigkeit der Farbe nicht dem originalen Eindruck entspreche. Das Kolorit wird als ursprünglich „kühl und glasig" gekennzeichnet (S. 61). Über den Heerberger Altar S. 83: „Die Gewandung ist ziemlich bunt, in zeitblomscher Farbigkeit gehalten. Vielfach sind changierende Stoffe angewandt. Die Modellierung ist nicht sehr fein."

44) Glaser, Curt, Hans Holbein d. Ä. Die Schillerfarben werden dort kaum erwähnt.

45) Die Rückbesinnung entspränge derselben Strömung aus der die Reformation entstanden ist: Dem Streben zurück zur wahren, ursprünglichen Religion.

46) Mag der Walther-Epitaph in der Durchführung geringerwertige Schülerarbeit sein (vgl. Glaser a. a. O.), in der Handhabung der Farbe als Ausdrucksmittel, — nicht als Mittel zur Raumdarstellung! — wird auf ihm ein neuer Schritt getan. — Unter den unten dargestellten Familienangehörigen tragen zwei rot-blaue Kragen; wir können daraus wieder schließen, daß solche Stoffe in der fraglichen Zeit wirklich getragen wurden.

47) Die Publikumswirkung war den Bestellerinnen dieser Tafel sicher viel wichtiger als der künstlerische Fortschritt. Eine Wallfahrt in ihr Kloster kam an Heilswert einer Wallfahrt nach Rom im Jubeljahr 1500 gleich; um das einem einfachen Gemüt wahrscheinlich zu machen, mußten diese Bilder einen starken Eindruck auf die Beschauer machen. Das Verhältnis von Altertümlichem und Hochmodernem, auch die Menge des verwendeten Goldes und die Pracht der Darstellungen könnten bei genauerer Untersuchung wertvolle Rückschlüsse auf den Geschmack des Durchschnitts, nicht der Führenden der Zeit ergeben. Es ist sehr wohl möglich, daß die Nonnen für die Verwendung oder Weglassung des modischen Effekts der Schillerfarben ihre besonderen Wünsche geäußert haben.

48) Vgl. auch die Stuttgarter Propheten (Stuttgt. Gal.). Außerdem ebendort Nr. 1703/04: Tempelgang und Geburt Mariä: Olivgrün-braunroter Vorhang; Hoher Priester meergrün-blaurosa Futter in Grün.

49) Belege bei Burgkmair: APM Nr. 5330: Hl. Martha: weinrot-gelbes Mantelfutter; Nr. 20/21, Hl. Nikolaus und Hl. Erasmus (1518): grün-weiß-schillernder Mantel. Nr. 5371/72: Hl. Georg: gelb-weinrote Schärpe, Hl. Sigismund gelb-blaugrüne Ärmel (1519) Karlsr. Gal. Nr. 70, Beweinung Christi mit Hl. Sigismund und Stifter: Sigismund blau-rosa Tüten-

ärmel und Kragenüberschlag. KFM Nr. 569 und 572, Hl. Ulrich und Hl. Barbara: je blau-weinrot schillernde Mantelfutter.

50) Für Dürers Stellung zu den Schillerfarben vgl. Abschnitt: Äußerungen über die Schillerfarben, S. 54 ff. Die früher mit Dürer in Verbindung gebrachte „Fürlegerin" der Sammlung Speck von Sternburg in Lützschena bei Leipzig, die mir allerdings nur aus einer billigen Reproduktion bekannt ist, trägt ein zart meergrün-braunviolett schillerndes Kleid. Auch dieses Bildnis ist ein Beleg dafür, daß 1497 Schillerstoffe Mode waren.

51) Vgl. S. 27 ff.

52) Solche Verwendung, die mehrfach auf Gemälden vorkommt, läßt sich auch durch Inventare belegen: Stuttgarter Inventar 1621: 1 Deckhin unnder das lailach vonn Schiller-Doppeltaffel; (H. Fischer, a. a. O. Nachträge), dort werden außerdem „schillernde Himmel" (1594 und 1634) und „schiller taffetin Umbhäng für die Fenster" genannt (1634 und 1627). Abgesehen vom Abstand von hundert Jahren decken sich hier die Belege aus Schrift und Bild.

53) Was wir hier kurz als „sandfarben" bezeichnen, ist ein Ockerton, etwas schwächer als Goldgelb, ungefähr Goldgelb mit Weiß getrübt.

54) Strauß a. a. O. S. 10 behauptet, nur formale Elemente ließen sich übertragen oder übernehmen, Farbe dagegen nicht. Er spricht dabei allerdings von der niederländischen Rezeption um 1460.

55) Dasselbe können wir von den Schillerfarben bei der schon genannten Hl. Ursula des Mstrs. d. Aachener Schreintüren sagen. (Augsbg. Gal. Nr. 6; vgl. S. 56). Einige Belege: Karlsr. Gal. Nr. 145: Anbetung der Könige, 1519: Grün-weinrote Tütenärmel, gelb-graublaue Ärmel, blau-grün-weinroter Kopfputz. Stuttgt. Gal. Nr. 1058, Anbetung der Könige um 1520: Blau-grüne Ärmel, gelb-rotes Hutfutter, purpur-grünes Gewand? Basel Gal. Antwerpener Mstr. um 1520, Anbetung der Könige: Gelb-rot, hellblau-weinrote Leuchtfarbe. Frankf. Städ. Nr. 970: Niederl. Mstr. um 1520, Hl. Sippe: Blau-rosa, gelb-weinrot. Nr. 1067, Holländ. Mstr. um 1525, Kreuzigung: Olivgrün-weinrot. Nr. 1403, Antwerp. Mstr. um 1525, Anbetung der Könige: blau-roter Kriegsknecht.

57) Über Andrea del Sarto vgl. E. v. d. Bercken, Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei. Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst 1928, Bd. V, Heft 3, S. 105 ff: „Wo hier einmal — bei einer breiterhellten Gewandfläche, — die Rücksicht auf Modellierung und Formklarheit in den Hintergrund treten durfte, finden wir ein glühendes, durch seine flächige Ausbreitung ganz elementar wirkendes Rot (rote Lasuren auf gelblicher Untermalung, nicht Deckfarbe!): S. Giacomo der Uffizien. Anderwärts, dort, wo es sich darum handelte, ein Gelenk zu betonen, scheut der Maler nicht vor fast zeichnerischer Behandlung zurück! Im allgemeinen stellt die Kunst der florentinisch-römischen Hochrenaissance in ihrer vorwiegend plastisch-naturalistischen Tendenz die Farbe durchaus in den Dienst der Formklarheit (Bspl. Fra Bartholomeo) — in naturgemäßem Gegensatz zu dem folgenden Stil des Manierismus, wo wir oft, — bei Rosso, Pontormo, — die Farbe, insbesondere ein Rot, ganz elementar zur Wirkung gebracht sehen. Auch später, (Baroccio!) ist die Farbe etwas ganz anderes als Verdeutlichung der Form."

58) Vgl. dazu die zeitgenössische Kunsttheorie z. B. Lomazzo, S. 57 unten; Herbert Siebenhüner a. a. O. S. 11 ff.

59) Vgl. z. B. einige koptische Wandteppiche in den Staatl. Museen, Berlin.

60) Vgl. S. 58.

61) Aus der Genueser und der Napolitaner Malerei sind mir keine Beispiele der Anwendung von Schillerfarben bekannt.

62) Ob von den hier aufgezeigten Strömungen auch das übrige Europa, zum Beispiel Frankreich, erfaßt wurden, konnte ich wegen zu geringer Denkmalkenntnis nicht nachprüfen. Die wenigen Belege seien im folgenden mitgeteilt: Basel, Gal. Nr. 473, Französische Schule 1457, Marienkrönung: Die Patriarchen gelb-rot, wie wir das bei dieser Szene auch anderweitig finden; das Gelb-Rot scheint hier also ikonografisch bedingt.

Flor. Uff. Nr. 1065, Nicolas Froment, 1461, Auferweckung des Lazarus: Petrus gelb-rot. Bei Jean Fouquet und Simon Marmion dagegen fand ich keine Schillerfarben.

63) Dem Text wurde die Ausgabe in Eitelberger-Ilgs Quellenschriften zu Grunde gelegt, s. Lit.-Verz., vgl. außerdem: Dr. Ing. Wilhelm Theobald, Technik des Kunsthandwerks im 10. Jahrhundert. Des Theophilus Presbiter Diversarum Artium Schedula, Berlin 1933. Degering, Westfälische Studien, Beiträge zur Geschichte der Wissenschaft, Kunst und Literatur in Westfalen, Leipzig 1928, S. 248; dort der Nachweis, daß die Schedula schon ins 10. Jahrhundert zu verseßen ist. Berger, Ernst, Quellen und Technik der Fresko, Öl- und Tempera-Malerei des Mittelalters, 2. Aufl. München 1912.

64) I. Buch, Cap. XIV.

65) I. Buch, Cap. XVI.

66) Heraclius a. a. O. 3. Buch, 56.

67) Cennini s. Lit.-Verz.

68) Vgl. Cap. 3: „Je früher du vermagst, fange an, dich unter des Meisters Leitung zum Lernen zu stellen, und je später du kannst, scheide von dem Meister."

69) Lionardo da Vinci a. a. O. S. 541, S. 123 und S. 236.

70) Dürer a. a. O. S. 291 und S. 326.

71) Lomazzo a. a. O. 1. Bd. S. 334.

72) Lomazzo a. a. O. 1. Bd. S. 122.

73) Lomazzo a. a. O. 1. Bd. S. 325.

74) Für Hilfe bei der Übersetzung habe ich Herrn W. Elwert und Herrn Dr. Th. Elwert besonders zu danken. Bei den unklaren Textstellen ist unsere Deutung nur ein Vorschlag.

75) Birch-Hirschfeld a. a. O. S. 57.

76) Weitere Belege hiefür: Mstr. d. Heisterbacher Altars: Augsbg. Gal. Nr. 2, Judaskuß: Judas gelb-violett, ebenso Hemd und Helm eines Kriegsknechts. Mstr. der Karlsruher Passion, Karlsr. Gal. Nr. 1136, 1307, 1440, um 1450: Judas gelb-rot. Für den gelb-roten Schergen ließen sich aus ganz Deutschland reichlich Belege beibringen.

77) Vgl. hiezu die angegebenen Untersuchungen über Farbsymbolik. Ich kann weder Ewald noch Vollbehr in Beziehung auf die Methode zustimmen und halte Wackernagels Sammlung von Belegen für wertvoller. Vgl. außerdem den in Anm. 33 mitgeteilten Beleg.

78) Vgl. Zeitblom. S. 26.

79) Die verlockende Linie: Rogier van der Weyden-Herlin-Zeitblom läßt sich kaum ziehen, da Herlin die Schillerfarben nicht benützte. Gekannt wird er sie haben. Über das Verhältnis Herlin-Zeitblom und die Herkunft Zeitbloms vgl. Rott, H., Quellen und Forschungen, s. Lit.-Verz.

80) Vgl. Anm. 47.

81) Vgl. auch gelb-rote Patriarchen bei Himmelsdarstellungen. Anm. 62, und H. Burgkmairs Rosenkranzaltar Augsbg. Gal. Nr. 92—94; 1507 u. a. m.

82) Vgl. S. 34.

83) Vgl. hiezu auch A. Altdorfers Altar von St. Florian (AAA. Nr. 19). Bei der Gefangennahme Christi sind Judas und Petrus zu einem starken gelben Fleck zusammengefaßt. Sollte dadurch Petrus als Verräter mit Judas gleichgestellt werden? Bei Judas allerdings tritt ein Rot zum Gelb, bei Petrus ein Blau; damit wäre der Unterschied zwischen beiden Gestalten gekennzeichnet. Überhaupt drängte sich mir in der bayerischen Malerei der Verdacht der Farbsymbolik besonders häufig auf.

84) Auf eine andere technische Entstehungsmöglichkeit der Schillerfarben sei hier noch aufmerksam gemacht: Die Entstehung aus der Lasurtechnik. Sie kann den Maler dadurch zu Schillerwirkungen führen, daß der Ton, der über den Grundton als Schattenlasur ge-

egt wird, den Grundton nicht ganz deckt, sondern an den höchsten Stellen frei läßt. ie kann aber auch nachträglich Schillerfarben hervorrufen, wenn nämlich bei der Re-tauration eines Bildes die letzte Lasur mitgeht. So entstand zum Beispiel ein Grün-Rot ei Melozzo da Forli bei einem der Fragmente in der Vaticanischen Pinakothek, und so st wohl auch das merkwürdige Schillern bei der Hl. Margaretha und ihrem Drachen bei urgkmairs Basilica S. Pietro in Augsburg zu erklären. Solche Möglichkeiten müssen atürlich bei der Beurteilung von Schillerfarben immer im Auge behalten werden um ehlschlüsse zu vermeiden.

Schrift-Quellen-Nachweis.

Den Nummern 5, 18 und 19 sind ausführliche Nachweise des allgemeinen farbkundlichen Schrifttums beigegeben; wir können uns dafür also auf diesen Hinweis beschränken. Auch das Schrifttum über die einzelnen Künstler ist zu ausgedehnt, als daß es hier Sinn gehabt hätte, darauf einzugehen. So enthält die folgende Aufstellung nur die im Text häufiger genannten und in den Anmerkungen nicht genau zitierten Werke.

1. Bercken, E. v. d., Über einige Grundprobleme der Geschichte des Kolorismus in der Malerei, Sonderdruck des Münchener Jahrbuchs der Bildenden Kunst, 1928, Bd. V, Heft 3.

2. Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei im Cinquecento, Leipziger Dissertation 1911.

3. Bock, Fr. Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters; Bonn 1859, 3 Bde. — Die mittelalterliche Seide- und Sammetfabrikation, Wien 1860.

4. Cennino Cennini, Das Buch von der Kunst, oder Tractat der Malerei, übersetzt von Albert Ilg, Wien 1888. (Eitelberger Ilgs Quellenschriften).

5. Dannenberg, H. Die farbige Behandlung des Tafelbildes in der altdeutschen Malerei von etwa 1340—1460, unter besonderer Berücksichtigung des Mittelrheins. Frankf. Diss. Karcag 1929.

6. Dreger, Moriz, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, Wien 1904.

7. Dürers schriftlicher Nachlaß, von Dr. K. Lange und Dr. F. Fuhse, Halle 1893.

8. Ewald, Arnold, Die Farbenbewegung, Kulturgeschichtliche Untersuchungen, Berlin 1876.

9. Glaser, C. H. Holbein d. Ae. Leipzig 1908, Monogr. d. Kunstgesch.

10. Heraclius, Von den Farben und Künsten der Römer, Übersetzt von Alb. Ilg, Eitelberger Ilgs Quellenschriften IV, Wien 1873.

11. Heuck, Elen, Die Farbe in der französischen Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts. Freiburger Diss. Straßburg 1929.

12. Jantzen, H. Vortrag auf dem Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Zeitschrift für Ästhetik 1914, S. 122 ff.

13. Koch, Carl, Zeitbloms reifer Stil, Berliner Diss. Berlin 1909.

14. Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, Codex Vaticanus 1270, herausgegeben von Heinr. Ludwig, Wien 1882.

15. Lomazzo, Giov. Paolo, Trattato dell'Arte, Bibliotheca Artistica, Volume I, o. J. u. O.

16. Morf, Dr. G., Symbolik der Farben, Neue Züricher Zeitung, 29. 11. 1933, Blatt 7.

17. Rott, H., Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert. Stuttgart 1933 ff. 3 Bände.

18. Siebenhüner, Herbert, Über den Kolorismus der Frührenaissance, vornehmlich dargestellt an dem Trattato della pittura des L. B. Alberti und an einem Werke des Pierro della Francesca, Leipziger Diss. Schramberg 1935.

19. Strauß, Ernst, Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei ca. 1460—1510 an Beispielen der schwäbischen, fränkischen und bayerischen Schule, Münchener Diss. München 1928.

20. Theophilus, Rugerus Monacus (Presbiter)? Schedula diversarum Artium, 3 Bücher über Malerei, Glasmacherkunst und Erzarbeit, übers. v. Alb. Ilg, Eitelberger Ilgs Quellenschriften VII, Wien 1874.

21. Vollbehr, Th. Die Neidfarbe Gelb. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart, I. Bd. 1. Heft 1906, Nr. XVI, S. 355 ff.
22. Wackernagel, Wilhelm, Abhandlungen zur deutschen Alterthumskunde und Kunstgeschichte, Leipzig 1872 (Kleinere Schriften 1. Bd.) S. 143 ff. Die Farben- und Blumensprache des Mittelalters, geschrieben 1863—64.
23. Werckschul: Der neu aufgerichteten und vergrößerten in 6 Bücher oder Theilen verfaßten curieusen Kunst und Werck Schul, Anderer Theil v. J. K. Chymiae ac aliarum Artium Cultore, Nürnberg, bei Johann Zieger, 1707.
24. Wilde, Emil, Geschichte der Optik, Berlin 1838.
25. Wilpert, Joseph, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4.—13. Jahrhundert, Freiburg 1916.

Künstlerverzeichnis.

Albertinelli 44, 65, 66
Alegretto Nuzi 65
Altdorfer 33, 36, 84
Angelico, Fra Beato 19, 65, 74
Antonio Veneziano 81
Aretino s. Spinello

Bacchiacca 46
Baegert, D. 40
Bagnacavallo 47
Baldung, Hans 37
Barna da Siena 20
Baroccio 47, 83
Bartolo di Fredi 20
Bartolomeo, Fra 44, 72, 83
Bellini, Giov. 48, 66
Berto di Giovanni 47
Bicci di Lorenzo 81
Bosch, Hieron. 82
Botticelli 47
Bouts 82
Breu 30, 32
Bronzino 46
Bruyn 41
Burgkmair, Hans 30, 32, 82, 84
Burgkmair, Thoman 82

Caldenbach s. Kaldenbach
Campi 48, 66
Candid 49
Castagno 19, 74
Cavallini 18, 74
Cennini 51 ff, 55, 77, 84, 86
Cesare da Sesto s. Sesto
Cimabue 18
Cima da Conegliano 48, 66
Cleve, Joos v. 41
Colin s. Coter
Conegliano s. Cima
Cosimo s. Piero
Cosmaten 18
Coter, Colin de 82
Cranach 40
Crivelli 48

Daddi 19, 53, 65
Deutsch 37
Domenico Veneziano 81
Dürer 26, 28, 34, 35, 41, 54 ff, 66, 77, 83, 84, 86

Elsheimer 49
Engelbrechtsen 42, 75
Eyk, Jan v. 20

Ferrari, Gaud. 47, 58, 64
Feselein 34
Forli s. Melozzo
Fouquet 84
Fra s. Vornamen
Franceschi, Pierro d. 63, 86
Franciabigio 44 f
Fredi, Bart. di s. Bartolo
Fries 37
Froment 84

Gaddi, Agnolo 18, 53, 80
Gaddi, Taddeo 18, 53, 64, 66
Gaudenzio s. Ferrari
Genga 47, 64
Gerini 81
Gertner 34
Giotto 18, 51, 53, 66, 74, 77
Giovanni di Paolo 81
Giovanni di Pietro s. Spagno
Goes, Hugo v. d. 20
Gozzoli 19, 74, 81
Grien s. Baldung
Grünewald 39

Hans s. Kulmbach
Heraclius 51, 84, 86
Herlin 25, 78, 84
Heß s. Kaldenbach
Holbein 27 ff, 30, 32, 35, 36, 42, 43, 45, 65, 73, 75 f, 82, 86
Holbein, H. d. J. 38, 66

os s. Cleve

aldenbach gen. Heß 39, 65
ulmbach, Hans v. 36

emberger 64
eonardo da Vinci 53 f, 55, 84, 86
eyden, Lukas v. 43, 75
ppi, Filippino 54
ppi, Filippo 19, 66, 74
ochner 22
omazzo 47, 48, 55 ff, 63, 66, 72, 77, 84, 86
orenzo, Don — Monaco 19, 66, 74
orenzo, Veneziano 20, 81
uini 47, 66
ukas s. Leyden

Mantegna 47, 59
Manuel s. Deutsch
Mares, Pierre des 40, 66
Marmion 84
Marziale 65
Masaccio 19, 67, 74
Mazzolino 58
Mazzola s. Parmigianino
Meister d. Aachener Schreintüren 24, 40, 66, 83
Mstr. d. Augsburger Verkündigung 33
Mstr. d. Bartholomäusaltars 40
Mstr. v. Flémalle 20
Mstr. v. Frankfurt 42, 64
Mstr. d. Hausbuchs 23, 39
Mstr. d. Heisterbacher Altars 84
Mstr. d. Karlsruher Passion 84
Mstr. LF. s. Monogrammist
Mstr. d. Magdalena 80
Mstr. d. Marienlebens 23
Mstr. v. Meßkirch 37 f, 42, 66
Mstr. v. Mühldorf 34
Mstr. d. Rechbergschen Kreuzanhettg. 34
Mstr. v. Sigmaringen 31, 32, 66, 67
Mstr. d. Hl. Sippe 40, 75
Melozzo da Forli 47, 85
Memling 20 f, 64, 67, 75
Michelangelo 45 f
Monaco s. Lorenzo
Monogrammist J 34
Monogrammist LF 30
Montagna 48
Multscher 23, 24

Neidhard s. Grünewald
Niccolo d'Arezzo s. Spinelli
Nicolo da Maestro Pietro 81
Nicolo di Pietro di Gerini s. Gerini
Nuzi s. Allegretto

Oggiono 46
Orley 43, 64, 66, 75

Palmezzano 47
Parmigianino 59
Perino 58
Perugino 46, 64
Peruzzi 63
Piero di Cosimo 47
Piero della Francesca s. Franceschi
Pintoricchio 47
Pleydenwurff 23, 24
Polack 34
Pontormo 83
Pordenone 58
Previtali 48

Raffael s. Santi
Reichlich 33, 34
Rogier s. Weyden
Rondinello 48
Rosso 46, 59, 83
Rottenhammer 49
Rubens 49, 76

Santi, Raffaello 45, 58, 59
Sarto, Andrea 45, 47, 83
Schaffner 31, 32
Schäufelein 35 f, 42, 73, 76
Schit 39, 67
Sesto, Cesare d., 58
Signorelli 47, 64
Spagna 46
Spinello 81
Starnina 81
Stocker 26, 32
Strigel 30, 32, 66

Taddeo di Bartolo 81
Theodotus 17
Theophilus 51, 84, 86
Tiepolo 49
Tintoretto 66
Tisi 47
Tizian 48, 58
Traut, Hans 36
Traut, Wolff 36, 66, 67

Vaga s. Perino
Vasari 46, 47
Veneziano s. Vornamen
Veronese, Paolo 48
Viti 47
Vivarini, Alvise 48
Vivarini, Antonio 20, 48, 81

Wertinger 33
Weyden, Rogier v. d. 20, 27, 36, 44, 64
66, 68, 75, 77, 78, 81
Wiß 22

Zeitblom 25 ff, 29, 32, 37, 40, 41, 67, 75
78, 82, 84, 86.

Lebenslauf.

Karl Günter Groschopf ist am 19. 12. 1912 in Trossingen O.A. Tuttlingen, Württ., als Sohn des prakt. Arztes Dr. med. Karl Groschopf geboren. In Geislingen/Steige besuchte er zwei Jahre lang die Volksschule, kam dann über die Vorklasse in das Reform-Real-Gymnasium in Geislingen/Steige und bestand nach der normalen Zeit im Frühjahr 1931 die Reifeprüfung. Im Herbst 1931 bezog er die Universität Tübingen, unterbrach dann sein Studium der Germanistik zur Erlernung des Töpferhandwerks. Die Lehre begann im Herbst 1932 bei Fa. Conrad und Krauth in Enzweihingen, die Gesellenprüfung wurde im Herbst 1934 an der Kunstgewerbeschule Stuttgart abgelegt, die Meisterprüfung nach Tätigkeit in den Werkstätten Listl in Hagnau a. B. und an den Schulen Halle, Bunzlau und Landshut im Frühjahr 1937 in Landshut.

Im S.S. 1937 kehrte er auf die Universität Tübingen zurück und hörte dort in zwei Semestern Vorlesungen bei den Herren Prof. Weise, Watzinger, Schneider, Dannebaur und Bebermeyer und bei Herrn Dr. Mahn. Von S.S. 1938 bis zum S.S. 1939 hörte er in München die Herren Prof. Jantzen, Buschor, Höfler, Borcherdt und Kutscher und Herrn Dr. Keller; außerdem beteiligte er sich an der Fachschaftsarbeit unter Herrn Prof. Schürer. Zur Fertigstellung seiner Arbeit war ein Kurs an den Deutschen kunsthistorischen Instituten in Florenz und Rom besonders wertvoll.